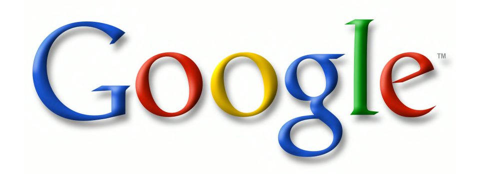
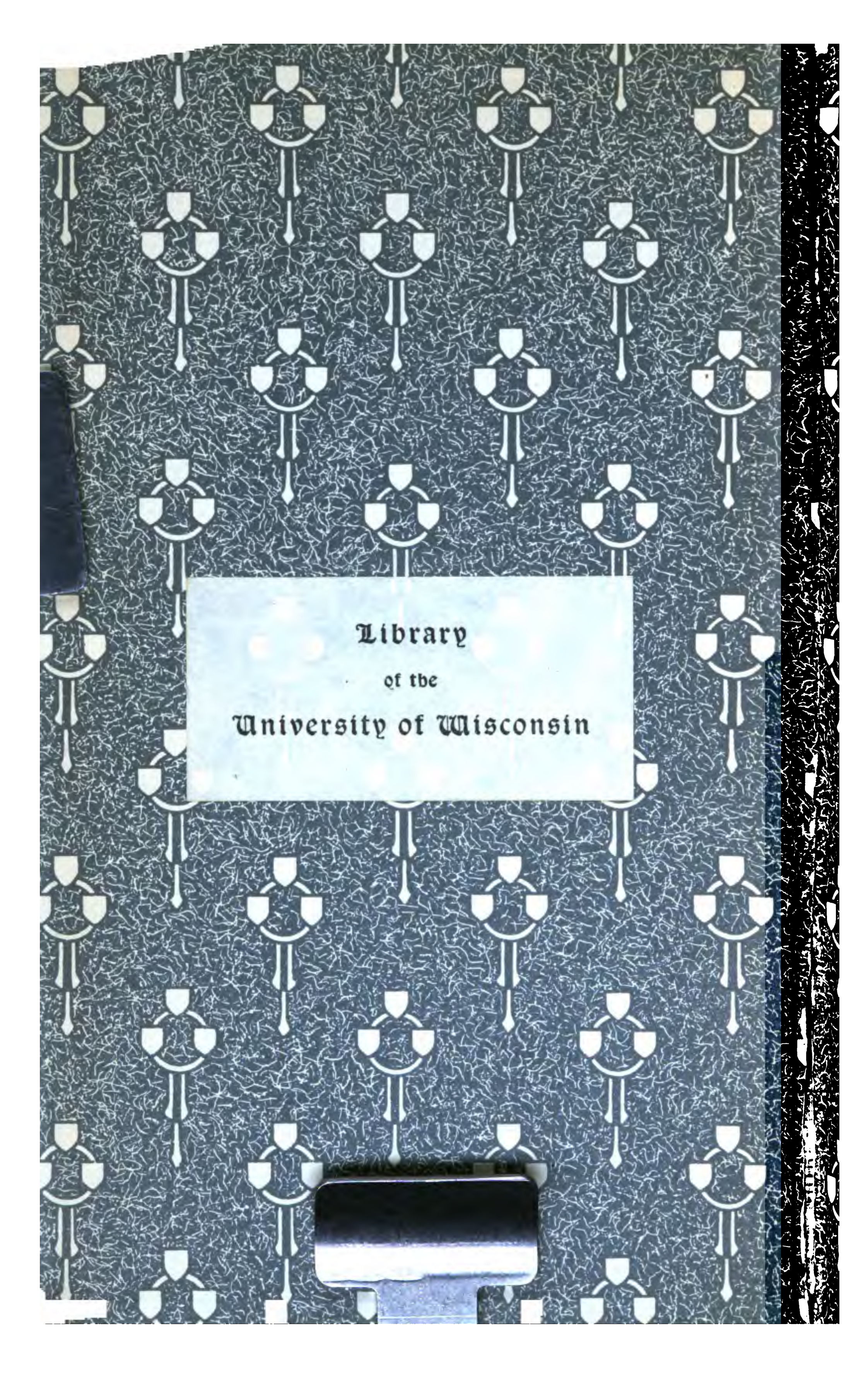





Library
of the
University of Wisconsin



Die wirtschaftlichen

Grundlagen der Malkunst

Versuch einer Kunstökonomie

Von

DR. PAUL DREY

Motto: „Wie leben Sie; was macht die Kunst?" —
„Prinz, die Kunst geht nach Brot." —
„Das muß sie nicht, das soll sie nicht . . ."
Lessing, Emilia Galotti. I. Akt. 2. Szene.



STUTTGART UND BERLIN 1910
J. G. COTTA'SCHE BUCHHANDLUNG NACHFOLGER

Vorwort

Obwohl unsere Kunstliteratur sehr groß ist, ist doch das vorliegende Buch meines Wissens das erste, das die Kunst als wirtschaftliche Erscheinung betrachtet und ihre ökonomischen Fragen behandelt. Kunsthistorische Untersuchungen, ästhetische, technische und kritische Kontroversen haben das Interesse der Künstler, Kunstfreunde und der Vertreter der Kunstwissenschaft von den wirtschaftlichen Seiten des künstlerischen Schaffens abgelenkt. Nur belletristisch und feuilletonistisch wurden der Konflikt zwischen künstlerischem Drang und wirtschaftlichem Zwang, die Lebensnot und die Berufskämpfe der Künstlerschaft zum Gegenstand der Darstellung gemacht und einzelne kleine Ausschnitte aus dem großen Gebiete der Nationalökonomie der Kunst sind von Fachorganen für die Interessen der bildenden Künstler ernsthaft erörtert worden.

Auch der Wirtschaftswissenschaft kann der Vorwurf nicht erspart werden, daß sie allzu lange achtlos an der Kunst vorübergegangen und sich weder der großen kulturellen Bedeutung dieses Teiles unseres Wirtschaftslebens, noch der Fülle interessanter Probleme und wirtschaftlich eigenartiger Verhältnisse im Künstlergewerbe so richtig bewußt geworden ist. Das vorliegende Buch nun will den Versuch wagen, die wirtschaftlichen Fragen im Gebiete der bildenden Künste wissenschaftlich zu untersuchen und systematisch darzustellen.

Die Schrift behandelt den Kunstbedarf als die Grundlage der privatwirtschaftlichen Erwerbstätigkeit des Künstlers, sie erörtert die Produktion, die gewerblichen und sozialen Verhältnisse in der Malkunst und schildert die Formen wirtschaftlicher Verwertung von Kunstwerken, insbesondere die Organisation des Bilderabsatzes. Der Wirtschaftsbeschreibung reiht sich eine wirtschaftspolitische Schlußbetrachtung an; sie bedeutet nicht mehr als die Zusammenfassung

bekannter Bestrebungen und Einrichtungen unter dem Grundgedanken, im Rahmen der modernen Wirtschaftsorganisation einen Ausgleich zwischen den wirtschaftlichen und künstlerischen Interessengegensätzen und ein Mittel zu finden, der tüchtigen Kunst wirtschaftliche Existenzfähigkeit und künstlerische Schaffensfreiheit zu sichern.

Im Interesse einer Vertiefung der Arbeit schien eine Beschränkung ihres Umfanges angebracht; ich habe deshalb nur ein spezielles Gebiet der bildenden Kunst, die Malerei, die im Mittelpunkt des allgemeinen Kunstinteresses steht und der sich die Mehrzahl der Künstler widmet, zum Gegenstand meiner Untersuchung gemacht.

Meine Erhebungen und Beobachtungen beziehen sich in der Hauptsache nur auf München. Über die Gründe hierfür wie über das der Schrift zugrunde gelegte Material und die Methode der Stoffsammlung gibt der methodologische Exkurs in der Anlage Aufschluß.

Die Vorarbeiten, insbesondere die Privatenquête, waren schwierig und langwierig, und es gab Augenblicke, wo ich von der Durchführung des gefaßten Planes abstehen zu müssen glaubte; denn, ganz abgesehen davon, daß bei der ersten umfassenden Bearbeitung eines so weiten und problematischen Gebietes Mängel und Lücken unvermeidbar sind, habe ich bei meinen Erhebungen vielfach recht geringes Entgegenkommen gefunden.

Von anderer Seite wurde ich jedoch in der liebenswürdigsten Weise unterstützt. Vor allem schulde ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Geheimrat Professor Dr. Lujo Brentano, für die reiche Anregung und Förderung, die ich durch ihn erfahren, innigen Dank. Unterstützung fand ich auch bei der Münchener Künstlergenossenschaft, dem Verein bildender Künstler Münchens „Sezession“ sowie bei zahlreichen einzelnen Personen und Behörden. Allen Förderern meiner Arbeit sage ich hiermit besten Dank.

München, im August 1910.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis

Druckfehlerberichtigung

Seite 111 Zeile 2 von unten statt „Tabelle I“ lies „Tabelle VIII“.
Seite 112 Zeile 14 von unten statt „Tabelle I“ lies „Tabelle VIII“.
Seite 114 Zeile 2 von oben statt „Tabelle II“ lies „Tabelle IX“.
Seite 211 Zeile 8 von oben statt „Tabelle III“ lies „Tabelle X“.
Seite 213 Zeile 13 von oben statt „Tabelle III“ lies „Tabelle X“.
Seite 217 Zeile 5 von unten statt „Tabelle IV“ lies „Tabelle XI“.

Verzeichnis
der benützten Literatur und Quellen

Ackermann, F. A., Der Kunsthandel. 2 Bde. Leipzig.
Ashbee, C. R., An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris. London 1901.
— Transactions of the Guild and School of Handicraft. London 1890.
Allfeld, Ph., Kommentar zum Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste. München 1907.
Avenel, Vicomte G. d' —, Les Riches depuis sept cents ans. Paris 1909.
Bode, W., Kunst und Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrhunderts. Berlin 1901.
Brentano, L., Die christlich-soziale Bewegung in England. Leipzig 1883.
— Die Arbeitswilligen. Soziale Praxis, VIII. Jahrg., S. 1259 ff.
— Ein Versuch der Theorie der Bedürfnisse. München 1908.
Bücher, R., Der deutsche Buchhandel und die Wissenschaft. Leipzig 1903.
— Die Entstehung der Volkswirtschaft. Tübingen 1908.
Burckhardt, M., Ästhetik und Sozialwissenschaft. Stuttgart 1895.
Buß, G., Die Frau im Kunstgewerbe. Aus Dahms, Der Existenzkampf der Frau, Heft 4. Berlin 1895.
Cohen, A., Die geistige Arbeit, ihre Vergeltung und ihre Sozialpolitik. (Im Druck.)
Corinth, L., Das Erlernen der Malerei. Berlin 1908.
Coppet, E., L'art et la loi. Paris 1903.
Crane, W., Die Forderungen der dekorativen Kunst. Berlin 1896.
Damaschke, A., Aufgaben der Gemeindepolitik. Jena 1904.
Delacroix, E., Mein Tagebuch. Berlin 1903.
Deiters, H., Geschichte der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft. Düsseldorf 1906.
Doering, O., Des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Wien 1854.
Dohme, R., Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. 8 Bde. Leipzig 1877—1886.

Dorn, A., Der wirtschaftliche Wert des Geschmacks. Berlin. Volkswirtschaftliche Zeitfragen, Heft 61/62.

Drathen, A., Der Rechtsschutz des bildenden Künstlers. München 1902.

Dreßlers Kunstjahrbuch 1909.

Albrecht Dürer's schriftlicher Nachlaß. Herausgeg. von M. Osborn. Berlin 1905.

Eckert, G., John Ruskin. Schmollers Jahrbücher, Bd. XXVI, 1906. S. 257 ff.

Feuerbach, A., Ein Vermächtnis. Wien 1882.

Flörke, G., Zehn Jahre mit Böcklin. München 1901.

Flörke, H., Der niederländische Kunsthandel im 17. und 18. Jahrhundert. Basel 1891.

— Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. München und Leipzig 1905.

Frimmel, Th., Gemäldekunde. Webers ill. Handbücher. Leipzig 1894.

Gogh, Vincent van, Briefe. Berlin 1906.

Grosse, E., Anfänge der Kunst. Freiburg 1894.

Gurlitt, C., Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1907.

Guyau, M., L'art au point de vue sociologique. Paris.

Hamel, H., Art et critique. Paris 1902.

Häutle, Ch., Reisen des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer nach Eichstädt, München und Regensburg. Zeitschr. des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 1881, Jahrg. VIII.

Hermann, W. v., Staatswirtschaftliche Untersuchungen. 2. Aufl. München 1874.

Hildebrand, A., Gesammelte Aufsätze. Straßburg 1909.

— Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg 1909.

Jahrbuch der bildenden Kunst. Berlin. Jahrg. 1902. 1904. 1906—1908.

Kalkschmidt, E., Die Akademie und der Kunstunterricht. Aus „Kunst für Alle". Sept. 1909.

Kampmann, C., Die graphischen Künste. Leipzig 1909.

Keim, A. W., Über Maltechnik. Leipzig 1903.

Kerschensteiner, O., Das zeichnende Kind und sein Verhältnis zur Kunst. München 1904.

— Das Fach- und Fortbildungsschulwesen. Aus Hinneberg, Kultur der Gegenwart, Bd. I. Berlin und Leipzig 1906.

Kindermann, C., Volkswirtschaft und Kunst. Jena 1903.

Krünitz, J. G., Ökonomisch-technologische Enzyklopädie, Bd. LV. Brünn 1793.

Kutscher, A., Die Kunst und das Leben. München 1908.

Lange, K., Über Bilderpreise. Aus „Kunst für Alle", Sept. 1902.

Lehnert, G., Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. 2 Bde. Berlin 1909.

Lessing, J., Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen. Aus Hinneberg, Kultur der Gegenwart, Bd. I. Berlin-Leipzig 1906.

Lessing, J., Das Modern ein der Kunst. Volkswirtschaftliche Zeitfragen, Heft 5. Berlin.
— Das Kunstgewerbe als Beruf. Volkswirtschaftliche Zeitfragen, Heft 97. Berlin.
— Was ist ein altes Kunstwerk wert? Volkswirtschaftliche Zeitfragen, Heft 50/51. Berlin.
— Der Modeteufel. Volkswirtschaftliche Zeitfragen, Heft 45. Berlin.
Levy-Rathenau und Wilbrandt, J., Die deutsche Frau im Beruf. In: Handbuch der Frauenbewegung. 5. Teil. Berlin 1906.
Lichtwark, A., Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Hamburg 1897.
— Die Erziehung des Farbensinns. Berlin 1901.
Lill, J., Hans Fugger und die Kunst. Leipzig 1908.
Lübke, W., Kunstwerk und Künstler. Breslau 1886.
Lux, J. A., Das künstlerische Problem der Industrie. In Zeitschr. für Innendekoration. Februar 1908.
— Das neue Kunstgewerbe in Deutschland. Leipzig 1908.
Mauclair, C., Die Kunsthändler und ihre Machenschaften. Zeitschr. „März" 1908.
Mayr, J., Wilhelm Leibl, sein Leben und sein Schaffen. 1907.
Morris, W., Kunsthoffnungen und Kunstsorgen. Leipzig 1902.
Müller, E., Das deutsche Urheber- und Verlagsrecht, Bd. II. München 1907.
Muther, R., Geschichte der Malerei. Leipzig 1909.
— Studien und Kritiken. Wien 1901.
Muthesius, H., Wirtschaftsreformen im Kunstgewerbe. Volkswirtschaftliche Zeitfragen, Heft 233. Berlin.
— Kultur und Kunst. Jena 1901.
— Die englische Möbelkunst des 18. Jahrhunderts. Frankfurter Zeitung. Januar 1910.
— Die Bedeutung des Kunstgewerbes. In „Der Fall Muthesius"; Separatabdruck der Hohen Warte. Leipzig.
Nagler, G. K., Neues allgemeines Künstlerlexikon. 22 Bde. München 1852.
Naumann, F., Kunst und Industrie. Berlin-Schöneberg.
— Form und Farbe. Berlin-Schöneberg 1909.
— Die Kunst im Zeitalter der Maschine. Berlin-Schöneberg 1908.
— Neudeutsche Wirtschaftspolitik. Berlin 1906.
Nietzsche, Fr., Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten. 6 Reden. Magazin für Literatur, 62. und 63. Jahrg.
— Unzeitgemäße Betrachtungen. Ges. Werke. Taschenausgabe, Bd. II. Leipzig.
Obrist, H., Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Leipzig 1903.
Öttingen, W. v., Schicksale der Künstler. Berlin 1905.
Osborn, M., Das Volk und die bildende Kunst. Soziale Praxis, X. Jahrg., S. 41.

Pallat, F., Kunst- und Kunstgewerbemuseen. Aus Hinneberg, Kultur der Gegenwart, Bd. I. Berlin und Leipzig 1906.

Paquet, A., Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft. Jena 1908.

Paulsen, F., Das moderne Bildungswesen. Aus Hinneberg, Kultur der Gegenwart, Bd. V. Berlin-Leipzig 1906.

Pecht, F., Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert. München 1887.

Pettenkofer, M. v., Über Ölfarbe. Braunschweig 1870.

Pfau, L., Die Kunst im Staat, 4 Bde. Stuttgart 1888.

Pidoll, H. v., Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans v. Marées aus den Jahren 1880—1881 und 1884—1885. Luxemburg 1890.

Popp, H., Malerästhetik. Straßburg 1908.

Protokolle der 1., 2., 3. und 4. allgemeinen Versammlung deutscher Künstler.

— des am 21. Juni 1905 in München abgehaltenen Kongresses zur Bekämpfung der Farben- und Malmaterialienfälschung. München 1905.

— der am 29. Juni 1906 in Nürnberg abgehaltenen 1. Sitzung der Kommission zur Bekämpfung von Mißständen in der Herstellung, im Handel und in der Verarbeitung der Farben und Malmaterialien. München 1906.

— der am 1. Sept. 1907 in Hannover abgehaltenen 2. öffentlichen Sitzung der Kommission zur Bekämpfung von Mißständen in der Herstellung, im Handel und in der Verarbeitung der Farben und Malmaterialien. München 1908.

Rabiosus, Not- und Hilfsbüchlein für Künstler und Kunsthändler im Mond. München 1833.

Ramberg, G., Öffentliche Kunstpflege, ein Stückchen Sozialpolitik, Wien 1904.

Reber, F. v., Geschichte der Malerei. München 1894.

Reich, E., Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen. Leipzig 1894.

Rosenberg, A., Geschichte der modernen Kunst. Leipzig 1884.

Ruskin, J., Modern painters. London 1897.

— A joy for ever. London 1895.

— Fors clavigera. London 1903.

— Vorlesungen über Kunst. Leipzig. (Reclam.)

Salomon, A., Der Volkspalast in Ost-London. Soziale Praxis, X. Jahrg., S. 1200.

Schultze, E., Volkstümliche Kunstausstellungen in London und Berlin. Soziale Praxis, IX. Jahrg., S. 27.

Schulze-Naumburg, P., Das Studium und die Ziele der Malerei. Leipzig 1900.

— Technik der Malerei. Leipzig 1896.

— Kunst und Kunstpflege. Leipzig 1901.

— Häusliche Kunstpflege. Leipzig 1900.

Schur, E., Maschine, Publikum, Fabrikant. Aus der Zeitschr. für dekorative Kunst, Jahrg. 1907.
Segantini, G., Schriften und Briefe. Herausgeg. von Bianca Segantini.
Semper, G., Wissenschaft, Industrie und Kunst. Braunschweig 1852.
Sombart, W., Der moderne Kapitalismus, 2 Bde. Leipzig 1902.
— Technik und Wissenschaft. Jahrb. der Gehestiftung 1901.
— Das Gewerbewesen, 2 Bde. Leipzig (Göschen) 1904.
— Die deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert. Berlin 1909.
— Probleme des Kunstgewerbes in der Gegenwart. Neue Deutsche Rundschau 1907.
— Kunstgewerbe und Kultur. Berlin 1908.
— Wirtschaft und Mode. Wiesbaden 1902.
Springer, A., Handbuch der Kunstgeschichte, 5 Bde. Leipzig 1899.
Statistik des deutschen Reichs. Berlin.
Berufs- und Gewerbezählung vom 14. Juni 1895, Bd. 102—111, 113 bis 116.
Berufs- und Betriebszählung vom 12. Juni 1907, Bd. 202—209.
Auswärtiger Handel, Bd. 181—183, 189—191, 196—198.
Beiträge zur — des Königreichs Bayern. Heft 80: Bayerische Berufsstatistik 1907. München 1908.
Taine, H., Philosophie de l'art, 2 Bde. Paris 1906.
Tschudi, H. v., Kunst und Publikum. Rede. Berlin 1899.
Tolstoj, L., Was ist Kunst? Berlin 1898.
Velde, H. van de, Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig 1902.
— Kunst und Industrie. Süddeutsche Monatshefte. München, Jan. 1910.
Vasari, G., Die Lebensbeschreibung der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, Bd. I, III, V, VI. Straßburg 1909.
— Verhandlungen des Vereins für Sozialpolitik, Wien 1909: die Produktivität der Volkswirtschaft. (Schriften, Bd. 132. Leipzig 1910.)
Waentig, H., Wirtschaft und Kunst. Jena 1909.
— Über modernes Wirtschaftsleben und Kunst. Aus der Zeitschr. für „Kunst und Handwerk“ 1907.
Waetzold, W., Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908.
Wagner, R., Kunst und Revolution. — Das Kunstwerk der Zukunft, Bd. III der „Ges. Schriften und Dichtungen“. Leipzig 1887.
Werkbund, Die Verhandlungen des — zu München, 11. und 12. Juli 1908. Leipzig 1908.
Whistler, J. M. N., Die artige Kunst sich Feinde zu machen. Berlin 1908.
Widmer, R., Kulturaufgaben des Kunsthandels. Aus der Zeitschr. für „Deutsche Kunst und Dekoration“, 14. Jahrg., S. 284.
Zimmermann, Die bildende Kunst am Hofe Herzog Albrechts V. von Bayern. Straßburg 1909.

Zeitschriften:
Zentralanzeiger für den Bilderhandel, Jahrg. 1907, 1908. Frankfurt a. M.
Kunst für Alle, Jahrg. 1900—1908. München.

Kunstherold, Der —. Wirtschaftliches Zentralorgan für die bildenden Künstler, Maler, Bildhauer und Architekten. Jahrg. 1909.
Kunst und Handwerk, Jahrg. 1899—1908. München.
Kunst und Kunsthandwerk, Jahrg. 1899—1908. Wien.
Kunst und Künstler, Jahrg. 1904—1908. Berlin.
Kunstmarkt, Der, Jahrg. 1905—1908. Leipzig.
Kunstwart, Der, Jahrg. 1898—1908. München.
Repertorium für Kunstwissenschaft, Jahrg. 30—32.
Technische Mitteilungen für Malerei, Jahrg. 1885—1887, 1900—1908. München.
Werkstatt der Kunst, Jahrg. 1—8.

Einleitung

§ 1. Wirtschaft und Kunst.

Wirtschaft und Kunst sind Glieder im gleichen Organismus mit ungleichartigen Funktionen. Auf verschiedenen Wegen streben sie demselben Ziele zu, der Vervollkommnung der individuellen Anlagen und der gesellschaftlichen Kultur.

Der Wirtschaft ist der Reichtum Mittel zu diesem Zweck; ausgehend von einem Vergleich des Arbeitsaufwandes mit dem Arbeitserfolg, mißt sie jede Tätigkeit an ihrer Rentabilität. Der Kunst ist die Kalkulation fremd, der Gütergewinn gleichgültig; möglichste Schönheit der Idee und der Form ist Leitsatz künstlerischen Handelns.

In diesem Gegensatz der Prinzipien liegt die Gefahr eines tiefgehenden Interessenkonfliktes zwischen Wirtschaft und Kunst. Sie wird verhütet, solange beide das übergeordnete, gemeinsame Ziel, das ihr Wirken zusammenstimmt und zusammenführt, nicht aus dem Auge verlieren. Die Förderung der höheren Lebenszwecke steht als einigendes Moment über beiden und die Wirkung zu diesem Kulturziel gibt den Maßstab dafür, bis zu welcher Grenze die Durchführung des ökonomischen und des ästhetischen Prinzips berechtigt erscheint.

Die Einheit des Endzieles führt zu vielfachen, innigen Wechselbeziehungen zwischen Wirtschaft und Kunst. Die materielle Kultur, Reichtum, technisches Können und Handel, bilden die Voraussetzung und Grundlage der Kunstentwicklung; die Kunst ihrerseits veredelt und befruchtet das Wirtschaftsleben durch Erzeugung großer und bleibender Werte im Nationalvermögen, durch Anregung und Förderung der gewerblichen Produktion und ihrer Qualität, durch Erziehung produktiver Kräfte und Anziehung des Verkehrs. Die Wirtschaft ist der Boden, aus dem die Kunst erwächst; die Kunst dankt ihm die

Kräfte, die sie ihm entzog, indem sie kostbare Früchte spendet und ein ragendes Zeichen seines Reichtums bildet.

Wo aber Wirtschaft oder Kunst, der einheitlichen Kulturaufgabe und der Rücksichten auf das gesellschaftliche Ganze vergessend, sich ungebunden und exzessiv zu entfalten versuchen und, ihre Bestimmung, Mittel zu höheren Lebenszielen zu sein, verkennend, in sich selbst den Endzweck ihrer Entwicklung sehen, da wird der Widerstreit der Prinzipien zutage treten und eine Entfremdung und Schädigung an Stelle der befruchtenden Wechselwirkungen treten.

Diese Erscheinung hat das 19. Jahrhundert beherrscht.

Der außerordentliche Aufschwung, den die Volkswirtschaft durch die Fortschritte der Technik und der Wissenschaften, durch die Umbildung des sozialen und politischen Lebens nahm, hatte eine starke Überschätzung der materiellen Interessen zur Folge. Maschine und Großindustrie drängten zur Massenproduktion und Mißachtung der Qualitätsarbeit, der Kapitalismus zu fieberhaftem Gewinnstreben und Unterschätzung der Mitarbeit der Kunst an wirtschaftlichen Zielen. Ein extremer Materialismus hat dem modernen Wirtschaftsleben sein Gepräge gegeben und droht die ästhetische Kultur zu untergraben.

Ein ähnlicher Vorgang hat sich in der Kunst vollzogen, weit schwächer allerdings und weniger folgenschwer; denn, wirtschaftlich bedingt und durch diese Abhängigkeit in ihrer Bewegungsfreiheit behindert, kann sie ihr Prinzip niemals in gleichem Maße zu ausschließlicher oder nur allgemeiner Geltung bringen. Der Zusammenbruch der alten Wirtschaftsverfassung stellte den Künstler in neue Lebensverhältnisse und vor neue Aufgaben; gleichzeitig stürzten Winkelmann und David die alten künstlerischen Traditionen und Zusammenhänge. An Stelle der kunstfrohen aristokratischen Gesellschaft trat eine Masse mit primitiveren Ansprüchen und ungeschultem Empfinden und Materialismus und Intellektualismus drängten das Interesse an der Tätigkeit des Künstlers zurück, während sich die stofflichen und technischen Probleme für ihn mehrten. Unter diesen Einflüssen hat sich eine Entfremdung zwischen Kunst und Leben vollzogen, die ihren schärfsten Ausdruck fand in der l'art pour l'art-Bewegung, die die Kunst als Selbstzweck proklamierte. Das Ergebnis dieser

Entwicklung ist die ästhetische Not unseres Lebens und die Lebensnot unserer Kunst.

Es konnte nicht ausbleiben, daß gegen diesen Übelstand, den in erster Linie die Sucht nach Wohlstand verschuldet hat, eine Reaktion einsetzte, die es sich zum Ziele setzte, Wirtschaft und Kunst von der Übertreibung ihrer Prinzipien zu einträchtigem Zusammenwirken zurückzuführen.

Ruskin und Semper waren die Rufer im Streite.

Ruskin war durch und durch Ästhet, als Philosoph, als Philanthrop und als Sozialpolitiker. Sein ganzes Wesen und reformatorisches Wirken war getragen von einer zarten, unendlichen Sehnsucht nach Schönheit. Sein Lebenswerk galt einer Verjüngung und Idealisierung unseres Lebens durch die Kunst, dem Heraufführen einer auf die Kunst gegründeten Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung. Das herrschende Wirtschaftssystem, das in Gütergewinn und Güteranhäufung das höchste Endziel menschlichen Strebens sah, bedeutete ihm einen widernatürlichen, ungesunden Zustand; die Großindustrie war ihm die Ursache des ästhetischen Tiefstandes der Zeit und des sozialen Elends. Der Kampf um die Kunst ward ihm so zum Kampf gegen Kapital und Maschine. Seine ästhetische Wirtschaftstheorie baute sich also auf unrichtiger Grundlage auf und war kulturfeindlich in ihren Konsequenzen: denn nicht die Großindustrie war die Ursache der Unkultur; der Grund lag tiefer in der inneren Verschiedenheit der wirtschaftlichen und künstlerischen Prinzipien und ihrer gegensätzlichen und übertriebenen Weiterbildung. Entwicklungsfeindlich wäre dagegen eine Kunst gewesen, die sich nur im Gegensatz zur allgemeinen Entwicklung und im Widerstreben gegen die technischen und ökonomischen Errungenschaften hätte durchsetzen können und zur Entfaltung ihrer kulturellen Kräfte und zu ihrer wirtschaftlichen Existenzfähigkeit die Vernichtung erkämpfter Kulturfortschritte erfordert hätte. An diesen Irrtümern mußte Ruskins Programm scheitern. Zu allgemein praktischen Ergebnissen konnte es nicht führen; Ruskins reformatorische Bedeutung liegt darin, daß von ihm eine mächtige geistige Bewegung zu künstlerischer Kultur unserer Zeit ihren Ausgang nahm. Ein eigenartiges Widerspiel der Ruskinschen Ideenwelt bildet Tolstojs Forderung, den

Künstlerstand, den Hofgänger der reichen Herren, zu beseitigen, um die Kunst in Wahrheit dem Volke zu gewinnen.

Semper ging von anderen Voraussetzungen aus. Er faßte das Problem von seiner wirtschaftlichen, nicht von seiner ästhetischen Seite und verlangte eine Veredelung der modernen Produktionsweise, nicht ihre Vernichtung. So wurde er der Urheber einer Bewegung für die gewerbliche Kultur, die reiche Erfolge im praktischen Leben erzielt hat. Die Großindustrie, die in ihren Anfängen nur nach Schnelligkeit, Genauigkeit, Menge und Billigkeit in der Gütererzeugung strebte, sah sich durch Vervollkommnung der maschinellen Technik und bessere Schulung der Arbeiter auch zu qualitativem Leisten imstande und durch die zunehmende Weltmarktskonkurrenz dazu veranlaßt. Zunächst allerdings griffen Handwerk und Industrie — durch den divergierenden Entwicklungsgang den Künsten entfremdet — lediglich zur Rezeption alter Stile und Formen. Deutschland erlebte eine Wiedergeburt der Renaissance. Hier nun greift gegen Ende des Jahrhunderts eine neue Bewegung ein, die sich die Befreiung der Gewerbe aus alten, unwahr gewordenen Traditionen, die Schöpfung zeitgemäßer künstlerischer Ausdrucksformen zum Ziele setzte. Muthesius, Naumann und eine Reihe unserer bedeutendsten Künstler sind ihre Vorkämpfer in Deutschland geworden, im deutschen Werkbund hat sie ihre edelste Verkörperung gefunden. Sie wendet sich in gleicher Weise an das Wirtschaftsleben wie an die Kunst, die sie zu geordnetem Zusammenarbeiten zu verbinden sucht. An die Industrie stellt sie die Forderung, ihre Leistungen auf ein hohes, künstlerisches Niveau zu heben; der Kunst fällt es zu, die künstlerischen Ausdrucksformen der Maschinenzeit zu bilden. Noch ist die Bewegung keineswegs zum Abschluß gekommen; sie hat uns ein Übermaß theoretischer Reflexionen gebracht und in der Praxis ein rastloses Suchen nach neuen Wegen und Werten wachgerufen, das teilweise zu Verirrungen führte. Der Gärung aber wird die Klärung folgen: schon scheinen sich aus den individualistischen Strömungen festere Formen, neue Traditionen zu kristallisieren, Vorzeichen einer Zeit, wo Kunst und Wirtschaft wieder in Eintracht zur Verschönerung und Vervollkommnung unseres Lebens zusammenwirken werden.

Die Beziehungen der Kunst zur Wirtschaft erschöpfen sich jedoch nicht in diesem Koordinationsverhältnis. Die Kunst ist anderseits auch ein Glied innerhalb der Organisation des Wirtschaftslebens; ihre Werke sind nicht nur Kulturprodukte, sondern auch Wirtschaftsprodukte. So nimmt die Kunst eine eigenartige Doppelstellung ein, die sie nur mit den Wissenschaften teilt: sie erscheint als selbständiges Lebensgebiet, ihre Ausübung aber als Beruf. Im letzten Fall steht kein die Gegensätze ausgleichendes Moment über Wirtschaft und Kunst; die Kunst ist hier der Wirtschaft eingegliedert und einem wesensfremden Prinzip unterworfen.

Der Künstler verbindet mit der künstlerischen Tätigkeit wirtschaftliche Zwecke. Zwei widerspruchsvolle Absichten leiten ihn bei der Arbeit: der kunsttechnische Gedanke, die vollkommenste Lösung, die schönste Form für die künstlerische Idee zu finden, und das kunstwirtschaftliche Ziel, mit möglichst geringem Arbeitsaufwand möglichst viel zu gewinnen.

Diese Momente sind nur in Einklang zu bringen, wenn dem tüchtigsten Werke auch wirtschaftlich der größte Erfolg beschieden ist. Das bleibt jedoch ein idealer Zustand; nicht das Genie, das der Kunst und dem Leben künftige Bahnen und neue Ideale vorzeichnet, nicht der feinsinnige Meister, der am vollendetsten das Wesen seiner Zeit künstlerisch erfaßt und vertieft, wird dem allgemeinen Verständnis und Bedürfnis begegnen: keine andere Wahl bleibt meist dem Künstler, als dem Gebot der Wirtschaftlichkeit sich zu fügen und in gleichem Maße als Künstler zu verlieren, oder — eine echte Künstlernatur — unbekümmert um Geld und Welt sein Höchstes zu geben, um vielleicht Verkennung und Elend dafür zu ernten.

Durch kein versöhnendes Moment ausgeglichen, muß, wo die Kunst zum Erwerb ausgeübt wird und also in der gleichen Person die Ungebundenheit künstlerischen Wollens mit dem Zwang wirtschaftlichen Denkens zusammentrifft, der Gegensatz zwischen dem ästhetischen und ökonomischen Prinzip mit Regelmäßigkeit und in voller Schärfe zum Ausdruck kommen.

Dieser Konflikt ist einer der tragischsten, den wir kennen. Er ist von tiefstem menschlichem Interesse, er ist bedeutsam für das Verständnis allen künstlerischen Schaffens und Werdens und für die Lösung zahlreicher Fragen der Kunst; und er ist nicht zuletzt wirtschaftlich interessant: der Widerstreit zwischen dem Menschentum und dem Künstlertum ist das erste und schwerste Problem der geistigen Arbeit.

I. Abschnitt

Kunst und Künstler

1. Kapitel

Das Kunstbedürfnis

§ 2. Wesen und Werden des Kunstbedürfnisses.

Die Grundlage aller wirtschaftlichen Erscheinungen und Handlungen sind die Bedürfnisse; die soziologische und psychologische Tatsache des Bedarfs ist der Ausgangspunkt für die Wertung und Schöpfung von Gütern und für den wirtschaftlichen Erfolg des Produzenten. Eine Untersuchung der wirtschaftlichen Grundlagen der Kunst muß daher einsetzen mit einer Betrachtung des Kunstbedürfnisses. —

Die alten Mythen erzählen, daß zu der Welten Beginn ein goldenes Zeitalter auf Erden herrschte. In Schönheit und Reinheit lebte der Mensch, bis ihm die Urschuld sein Paradies verschloß und harte Fron ihm aufzwang. Die Wissenschaft lehrt anders. Sie führt uns in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit das Bild rastlosen Aufwärtskämpfens aus Existenznöten und tierischen Zuständen zu Freiheit, Erkenntnis und Empfindung vor Augen; immer froher und freier entfaltet der Mensch, der, erdentstammt, von der lastenden Scholle sieghaft sonnenwärts strebt, den Urgrund seines Wesens, sein Können zum Guten, sein Streben zum Wahren, sein Fühlen für alles Hohe und Schöne.

Aber eines klingt aus jener Legende: ein tiefes Sehnen nach einem Glück, das alle zerquälenden Zerrissenheiten und Unreinheiten von uns sinken läßt, ein heiliges Heimweh nach Schönheit und Harmonie.

Diese Sehnsucht ist vielleicht die köstlichste Gabe, die dem Menschen mit ins Leben gegeben wurde. Sie ließ ihn in dem Bedürfnis nach einer starken, ordnenden Macht über ihm Götter in die Unendlichkeiten erfinden, in philosophischen Spekulationen den schweren Rätseln des Seins nachgrübeln; sie hat ihn in seinem

Ringen nach Wahrheit und Erkenntnis angefeuert und hat ihm das Evangelium unserer Tage gepredigt, den Glauben an sich selbst und den Glauben an die Arbeit. All die reichen, heimlichen Quellen seines Innern, all die stolze Pracht unseres Lebens erschloß ihm der Drang, die Harmonie aller Erscheinungen zu erlauschen und zu erlösen, alles Leben in seinem ureigensten Wesen, in seinen tiefsten Schönheiten zu empfinden und zu erfassen; als edelste Blüte wohl gab er ihm ein offenes Herz und Auge für den Rhythmus der Form und die Symphonie der Farbe, den Schönheitssinn.

Kulturell bedeutet dieser künstlerische Naturtrieb im Menschen eine seiner höchsten und edelsten Kräfte. Die Wirtschaftslehre legt nicht den Maßstab kultureller Wertung an. Sie sieht im Bedürfnis die Empfindung eines Mangels verbunden mit dem Wunsch, ihn zu beheben, und sie klassifiziert die Triebe nach der Stärke, mit der sie unser Handeln beeinflussen.

Ein solches wirtschaftliches Bedürfnis nun, das Kunstbedürfnis, folgt aus dem Schönheitssinn, der uns Unbehagen gegenüber dem Häßlichen und Lust am Schönen empfinden läßt.

Das Kunstbedürfnis ist ein psychisches Bedürfnis. Es wirkt entweder durch den Gesichtssinn und äußert sich dann als das sinnliche Bedürfnis des Auges nach sichtbarer Schönheit, richtet sich also nach äußeren Gütern; oder es wirkt durch den Sinn des Gehörs und erscheint als Lust an Wohlklang und Rhythmus. Diese beiden ästhetischen Sinnesregungen haben miteinander die Quelle, den Schönheitssinn, und den Inhalt, die Idee des Schönen, gemein; die Mittel aber, mit denen sie wirken, und die Sinne, auf die sie wirken, ihre Wege und Ziele sind verschieden. Es handelt sich also um zwei verschiedene Bedürfnisarten derselben Bedürfnisgattung; sie können miteinander konkurrieren, d. h. die Neigungen eines Individuums oder die Interessen einer Zeit können sich auf eine der beiden Bedürfnisarten konzentrieren, sie werden aber regelmäßig selbständig nebeneinander hergehen und fördern sich dann gegenseitig durch die Weiterbildung und Hebung des Schönheitssinnes und des Schönheitsdranges.

Das sinnliche Bedürfnis des Auges nach sichtbarer Schönheit — nur von ihm soll hier gehandelt werden — äußert sich

in doppelter Weise: als Bedürfnis nach Kunstgenuß und als Bedürfnis nach Kunstbesitz. Das Kunstgenußbedürfnis ist der Drang, Schönes um sich zu sehen, künstlerische Eindrücke in sich aufzunehmen; der Konsumtionsakt ist hier ein rein psychologischer Vorgang. Das Bedürfnis nach Kunstbesitz stellt die intensivere Regung, den höheren Grad der Kunstliebe dar; es entspricht dem Verlangen, den Genuß eines schönen Gegenstandes ständig zu haben und die Gegenstände der ständigen Umgebung künstlerisch zu veredeln.

Das Bedürfnis nach Kunst ist tief in der Natur des Menschen begründet und lebt in ihm instinktiv[1]). Zunächst allerdings ruft es noch keine wirtschaftliche Tätigkeit hervor, sondern wirkt als unbewußte und weiterhin bewußte Empfänglichkeit für ästhetische Eindrücke. So äußert es sich im Kinde, das naive Freude über eigenartige Formen und prächtige Farbenschauspiele empfindet. Als Lust an Rhythmus und Anmut gesellt es sich bei Spiel und Tanz dem Drang nach Muße und Erheiterung. Das Gefühl für die Schönheit und Erhabenheit der Naturereignisse und -erscheinungen verband sich mit der Furcht vor stärkeren Gewalten und dem Bedürfnis nach Erklärung des Übersinnlichen und ließ so die ersten religiösen Vorstellungen im Menschen erwachen. Die Empfindung für die Schönheit körperlicher Formen und Eigenschaften wurde kausal für ihre Vererbung und Entwicklung, förderte den Geschlechtstrieb und wurde so zum Werkzeug der natürlichen Zuchtwahl.

Aus einer kontemplativen Eigenschaft erstarkte der Kunstsinn zu einem aktiven Trieb, der die ganze unendliche Welt der Erscheinungen zu umspannen und zu veredeln sucht, ward zum schöpferischen Drange, der alles, was um uns lebt und in uns, in das Reich der Schönheit einbezieht. Aus der Aufnahmefähigkeit für künstlerische Eindrücke erwuchs dem Menschen der Wunsch, das Bild der Erscheinungen, die er als

---

[1]) Osborn, Soziale Praxis, Jahrg. X, S. 1035. „Das Bedürfnis nach Kunst gehört zu den Urtrieben des Menschen, es gehört schlechthin zu unseren Gattungsinstinkten. ... Auf den untersten Stufen der Menschheitsentwicklung finden sich bereits Spuren, die auf künstlerische Sehnsucht deuten.“

schön empfunden, festzuhalten, das Häßliche umzugestalten und seinen Werken angenehme Formen zu geben.

Den freien Gütern — der umgebenden Natur und ihren Erscheinungen, der menschlichen Gestalt und ihren Bewegungen — gesellte der Mensch wirtschaftliche Güter; seine Hand lernte schaffen, was das Auge Schönes geschaut, und bildete das Kunstwerk. Die wirtschaftlichen Güter zeichnet es vor den freien Gütern aus, daß sie nicht nur der elementarsten Äußerung des Kunstbedürfnisses, dem Genußtrieb, sondern auch dem Besitztrieb zu dienen vermögen. Sie sind unter sich nicht gleichwertig. Die Werkkunst und die Baukunst sind in ihrem ästhetischen Schaffen durch Rücksichten auf den übergeordneten außerästhetischen Zweck gebunden; die Eigenschaften ihres Materials, seine Substanz, seine Gesetze und seine Technik, ziehen ihnen und der Plastik enge Grenzen. Die Malerei dagegen vermag — dem Zwange eines übergeordneten Zweckes oder den Härten und Unmöglichkeiten des Materials in geringerem Maße unterworfen — alle Erscheinungen von Form, Farbe und Licht auf die Fläche zu bannen und, was immer Phantasie und Geschmack verlangen, auf jeder Art von Grund und in den verschiedensten technischen Methoden frei zu gestalten; sie ist aber anderseits auf die Darstellung des Zweidimensionalen beschränkt, ein Nachteil, der mit Hilfe von Licht- und Schattenwirkungen nicht ganz ausgeglichen werden kann.

Eine planmäßige wirtschaftliche Tätigkeit zur Befriedigung des Kunstsinns konnte jedoch erst einsetzen, nachdem der Mensch über die erste rohe Befriedigung der Existenznotwendigkeiten, so wie sie ihm jeweils seine und seines Landes Natur aufzwangen, hinausgekommen war. Das Kunstbedürfnis ist ein relatives Bedürfnis, dessen Regungen zeitlich erst Berücksichtigung finden können, wenn der Mensch den seinem wirtschaftlichen Werturteil nach stärkeren Trieben Genüge getan hat.

Unter den relativen Bedürfnissen aber gelangte gerade das Bedürfnis nach ästhetischem Genuß und künstlerischem Schaffen früher zur Verwirklichung, als im allgemeinen angenommen wird. Denn mit seltener Anpassungsfähigkeit weiß es sich allen Bedürfnissen anzuschmiegen und einzufügen. Bei der ersten künstlerischen Betätigung erscheint daher das ästhetische Moment

dringlicheren oder gleich dringlichen Zwecken unter- oder beigeordnet. Der Mensch sucht bei Herstellung von Nützlichkeiten diese auch ästhetisch-nützlich = schön zu gestalten; es bezeichnet eine bereits höhere Stufe der Gesittung, wenn er Gegenstände hauptsächlich deshalb begehrt oder verfertigt, um daraus künstlerischen Genuß zu schöpfen. Der Anfang der Kunst liegt im Dunkeln. Immerhin legen die Geräteschnitzereien und Höhlenwandmalereien des Spätdiluvials, die Heldensagen von kunstfertigen Töpfern, Gold- und Waffenschmieden in grauer Vorzeit und die gefälligen Töpfereien und Webereien unserer Naturvölker beredtes Zeugnis davon ab, daß der Mensch schon bald nach Befriedigung der drückendsten Mängel die dabei gewonnenen Kräfte und technischen Fähigkeiten seinem Kunstbedürfnis nutzbar machte; sie zeigen aber auch, daß alle Erzeugnisse dieser primitiven Kunstfertigkeit nicht allein auf das ästhetische Gefallen berechnet waren, sondern in erster Linie oder zu gleicher Zeit noch weiteren Bedürfnissen zu dienen bestimmt waren. Vor allem leben sich die ersten künstlerischen Neigungen an den zur Deckung der dringlichsten Bedürfnisse geschaffenen Brauchbarkeiten aus. Der Kleidung wird glänzender Schmuck beigefügt, die Hütte wird gefällig gegliedert, der Raum freundlich ausgestattet, und alle Gegenstände des täglichen Gebrauchs werden geschmackvoll geformt und verziert. Dem religiösen Gefühl wird die Kunst zur mächtigen Helferin, indem sie seine metaphysischen Ideen symbolisiert, seinen Gestalten und Begriffen Leben verleiht.

Die Nutzproduktion ist älter als die Kunst[1]), und erst aus der angewandten Kunst ist die freie Kunst entstanden. Die Produkte der Werkkunst sind das erste, das Kunstwerk das höchste Gut, das der schöpferische Kunsttrieb des Menschen gebar. Auch die Entwicklungsgeschichte der freien Künste zeigt die gleiche Erscheinung; die praktisch weniger zweckdienliche Kunstgattung gelangt erst zur Blüte, nachdem die nützlicheren Kunstzweige bereits entwickelt sind. Noch vor der Malerei findet die Architektur und die eng damit verbundene Plastik sorglich

[1]) Anders K. Bücher, Die Entstehung der Volkswirtschaft, Tübingen 1908, S. 29. „Das Spiel ist älter als die Arbeit die Kunst älter als die Nutzproduktion.“

künstlerische Pflege und die Malkunst steht anfangs als Illumination im Dienste der Buchkunst, als Fresko oder Glasgemälde im Dienste der Baukunst; zuletzt erst gelangt auch die Tafelmalerei zu Bedeutung. Auch sie aber ist nicht aller praktischen Zwecke ledig; sie dient Nutzzwecken, insbesondere dem dekorativer oder repräsentativer Brauchbarkeit. Nur das als eine Verirrung gekennzeichnete l'art-pour-l'art-Prinzip weist jede praktische Rücksicht zurück. Die Unterscheidung v. Herrmanns[1]), der die angewandte Kunst als „Bedürfniskunst" der freien Kunst entgegenstellt, ist geeignet, unrichtige Vorstellungen zu erwecken. Bedürfniskunst ist auch die freie Kunst; sie ist die Bedürfniskunst eines kulturell bereits vorgeschrittenen und kulturell energischen Volkes.

Das Kunstbedürfnis ist also ein relatives Bedürfnis, das aber infolge seiner außerordentlichen Anpassungsfähigkeit überall schon sehr früh wirtschaftliche Handlungen veranlaßte und zwar zunächst in Form der Veredelung der Nutzproduktion. Die beiden ersten Äußerungen des Schönheitssinns, das Aufnehmen schöner Eindrücke mit der daran anknüpfenden Begründung ästhetischer Wertvorstellungen[2]) einerseits und die künstlerische Betätigung auf dem Gebiet der Werkkunst anderseits, treten überall schon sehr früh ein, am frühesten da, wo die Zahl und Dringlichkeit der Existenzbedürfnisse am geringsten ist. Wann von hier aus der weitere Schritt zur Entfaltung einer Produktion erfolgt, bei der die künstlerische Idee den Nutzzweck überwiegt oder ganz zum Selbstzweck wird, und wieweit sich die Subtilität des Bedarfs zu entwickeln vermag, das ist eine Frage der Kulturfähigkeit der Rasse überhaupt und des Kulturstandes des Volkes bzw. der Volksklasse insbesondere.

Das Kunstbedürfnis ist also weiter ein Kulturbedürfnis.

Kunst und Kultur stehen in inniger Wechselbeziehung. Die künstlerischen Kräfte und Bestrebungen sind eines der wichtigsten Elemente aller kulturellen Entwicklung; jede Verbreitung und

---

[1]) F. W. v. Herrmann, Staatswirtschaftliche Untersuchungen. München 1874. S. 149.

[2]) Auf diese Weise führte der Schönheitssinn gewissermaßen zu einer geistigen Aktivität, bevor er die erste künstlerische Arbeitstätigkeit erweckte.

Verfeinerung des Kunstbedürfnisses bedeutet einen Schritt vorwärts dem Endziel aller Kulturentwicklung zu. Der Kulturstand und die Kulturanschauungen bilden anderseits die wichtigste Grundlage künstlerischer Tätigkeit. Aus der Gesamtheit der geistigen und materiellen Kultur schöpfen die Künste ihre Lebenskraft und ihren Stoff; die Strömungen und den Charakter der Zeit lassen sie in ihren Werken in Erscheinung treten und geben ihnen die äußere Umrahmung. So spiegelt die Kunst in ihrem Aufschwung und Niedergang, in ihrer Tendenz und in ihrem Inhalt getreu das Bild der Zeit wieder. Das Kunstbedürfnis gewinnt mit der Entwicklung der Kultur an Stärke und Ausdehnung; damit steigt seine wirtschaftliche Bedeutung und mehrt und verfeinert sich die künstlerische Produktion.

Der Entwicklungsstand der Kunst hängt also vom Kulturstand ab; die Entwicklungsgrenze des Kunstsinnes eines Volkes wird durch seine Rassenveranlagung bestimmt.

Der Neger beginnt nach Befriedigung der ersten Nahrungssorgen seinen Körper zu bemalen und zu deformieren und seinen Gefäßen ein symmetrisches Äußere zu geben. Er kommt schon früh vom rohen Triebleben mit bloßer Empfänglichkeit für das Schöne der Erscheinungen zu diesen primitiven Formen künstlerischer Aktivität; über diese Anfänge einer Kunst aber kommt er im allgemeinen nie hinaus.

Für den Bewohner nördlicher Länder ist der Kreis der Existenzprobleme größer, und sie erfordern eine angestrengtere Tätigkeit zu ihrer Befriedigung. Er kann demzufolge erst später bei seiner wirtschaftlichen Tätigkeit auch auf ästhetische Anforderungen Rücksicht nehmen, bleibt aber dann dank der Arbeits- und Kulturenergie, die er durch den härteren Existenzkampf in höherem Maße erwirbt, nicht auf der niederen Stufe des Naturvolkes stehen.

Welch inniger Zusammenhang zwischen der psycho-physischen Veranlagung eines Volkes und seiner künstlerischen Aufnahmefähigkeit und Produktivität besteht, wie bei den einzelnen Rassen der Sinn für Rhythmus und Schönheit in recht verschiedenem Maß ausgeprägt ist, das hat nach Herders Vorgang die moderne Forschung zur Rassenfrage und zur Ästhetik dargetan.

Innerhalb eines Volkes ist die Kultur und damit der Kunst-

sinn nicht gleich, sondern klassenweise verschieden. Das Kunstbedürfnis liegt zwar in jedem einzelnen, kommt aber dem Individuum oder der sozialen Klasse nur soweit ins Bewußtsein, als es nicht durch stärkere Bedürfnisregungen, die die verfügbaren wirtschaftlichen Mittel in Anspruch nehmen, zurückgedrängt wird.

Die Klassen entwickeln den Kunsttrieb am frühesten, die sich zuerst über die härtesten Daseinskämpfe erheben, und sie entwickeln ihn um so höher, je freier sie wirtschaftlich stehen. Der standard of life einer Gesellschaftsklasse umfaßt auch ein Normalmaß künstlerischer Bedürfnisse. Dieses „standesmäßige Bedürfnis" sind die Klassenzugehörigen zu decken bestrebt, aber nicht sowohl, weil sie wirklich in jedem Fall inneres Empfinden dazu antreibt, sondern oft nur deshalb, weil sie rein tatsächlich diesen Bedarfsgrad als Standesanforderung anerkennen[1]). Daß im letzteren Falle — und er ist sehr häufig — dem Kunstbedarf jeder persönliche und ästhetische Wert fehlt, bedarf keiner Erwähnung. Auch wirtschaftlich ist die Wirkung nicht ganz die gleiche, insofern das wirklich empfundene Kunstbedürfnis intensiver wirkt und die Qualität der Produktion günstiger beeinflußt als der nur anerkannte Bedarf. Der wirtschaftlichen und kulturellen Differenzierung der Volksklassen entspricht also auch eine Differenzierung ihres Kunstbedürfnisses und jede Klasse in einem Volk erzeugt eine Sonderkunst, die ihrem Standesbedürfnis entspricht. Neben einer Kulturkunst der sozial mächtigsten und wirtschaftlich stärksten Klasse sehen wir zu allen Zeiten eine bescheidene Volkskunst, eine ungeschickte, bunte Gerätekunst oder eine naiv-ursprüngliche Malerei, einhergehen. Das Bedürfnis aber, welches der Kultur des Volkes und der Zeit das künstlerische Gepräge gibt, ist das Kunstbedürfnis des führenden Standes. Aus einem Vergleich der künstlerischen Tendenzen verschiedener Epochen lassen sich so rückschließend die Veränderungen im Wirtschaftsleben und im Verhältnis der Klassen bestimmen. Der Entwicklungsgang der Kunst, d. h. die Verschiebungen im Kunstbedarf, gehen Hand in Hand

---

[1]) Vgl. Lexis, Art. „Bedürfnis" im Wörterbuch der Volkswirtschaft.

mit der Geschichte der Kultur und der Stände. Mit den Fortschritten der Kultur und dem Aufsteigen der Klassen hat sich denn auch das Kunstbedürfnis außerordentlich verbreitet und verfeinert. Die hohe Kunst ist bei den Kulturvölkern immer mehr aus einem Sondergut einzelner Stände zu einem Allgemeingut geworden. Im Laufe der geschichtlichen Entwicklung sind immer andere Stände zu wirtschaftlicher Macht gelangt und haben dementsprechend die ihrem Bedürfnis entstammte Kunst zur Kulturkunst erhoben.

Das Bedürfnis der Kirche hat im Mittelalter nach einer langen Zeit künstlerischer Stagnation zuerst wieder eine hohe Kunst geschaffen; sie trug hierarchischen Charakter. Die Kirche vereinte weltliche Gewalt mit einem starken Bann über Geister und Gemüter und es war nicht der geringste Stützpunkt ihrer Machtstellung, daß sie durch Entfaltung künstlerischer Pracht den Schönheitsinstinkt und das Formgefühl der Menge an sich fesselte. Erst der Einfluß des kirchlichen Vorbilds ließ die Künste auch im profanen Leben heimisch werden. Diese weltliche Kunstübung war zunächst von der Prunkliebe und Macht der weltlichen Herrscher getragen und hatte höfisch-absolutistischen Charakter. Dieses Gepräge behielt die Kunst in all den Ländern, wo sich, wie in Frankreich und Spanien, die absolute königliche Zentralgewalt kraftvoll erhielt. Wo sich aber die Fürstengewalt nicht tatsächlich als eine Macht über dem erstarkenden Adel und dem Rittertum zu bewahren wußte, wurde die höfische durch eine aristokratische Kunst abgelöst. Nirgends fand sie sorglichere Pflege als in den Städten Italiens, wo die Kunstliebe der regierenden Geschlechter auf das glücklichste in Einklang stand mit dem Geschmack des kunstbegabten Volkes. In Holland und Deutschland aber blühen mit dem Aufschwung von Handel und Geldwirtschaft mächtige freie Städte empor und wissen sich vor allem in den Ländern der Reformation eine starke Position zu erringen. Während die Sitten des Adels verrohen, findet hier die Kunst in Rathäusern und Zunftstuben trauliche Pflegstätten und wird auch im bürgerlichen Wohnhaus heimisch. Mit dem Bedürfnis ändert sich die Kunst; sie nimmt einen demokratischen Charakter an. Typisch manifestiert sich dies im Gegenstand der Darstellung, in der Auffassungsweise des Künstlers und in der Ausbildung des

Holzschnittes und Kupferstiches. In Deutschland freilich zerstört der dreißigjährige Krieg die Kultur der Städte und die bürgerliche Kunst. Die Geschichte der Kunst geht so parallel der Geschichte der Kultur und die Kunst jeder Epoche gibt deren wirtschaftlichen Charakter wieder.

Mit den Umwälzungen des 19. Jahrhunderts ändert sich das Kunstbedürfnis und damit Wesen und Inhalt der Kunst. Die neue Zeit führte einen neuen Stand im sozialen Leben, neue Entwicklungsfaktoren und eine andere wirtschaftliche Organisation im Wirtschaftsleben ein; sie zeitigte die Tendenz, allen Klassen des freien Volkes an den Kulturgütern Anteil zu geben, schuf so die Grundlage für eine ungeheure Expansion des Kunstbedürfnisses und gab zugleich in ungeahnten technischen Fortschritten die Möglichkeit an die Hand, ihr gerecht zu werden.

Zunächst machte der Kapitalismus, der sich tyrannisch das Zeitalter unterwarf, auch die Kunst seinem unbegrenzten Luxusbedürfnisse dienstbar. An Stelle der alten Mäcene, die mit Interesse auf sein Schaffen eingingen, erstanden dem Künstler in den Geldaristokraten neue Brotherren. Aber sie förderten die Kunst nicht sowohl, als sie von ihr forderten; sie sollte ihnen den reichen Rahmen zum reichen Leben schaffen. Dekorative und imposante Salonkunst verlangten sie. Es war ein Prunkbedürfnis, dem das innere Gleichgewicht und Stilgefühl fehlte. Die Gemäldesammlung wurde zur Kapitalsanlage, das Bild zum Spekulationsobjekt und so kam man dazu, Autoritäten den Vorzug zu geben, „bei deren Bewunderung man nichts riskiert und, selbst wenn man sie kauft, gewiß ist, wenn auch nicht die richtige Sache, so doch den richtigen Namen zu haben“[1]. Auf solchem Boden mußte sich eine Kunst von neuartigem Gepräge erheben, eine plutokratische Kunst, als deren Prototyp Makart angesprochen werden kann. Die erwähnten Umstände haben viel dazu beigetragen, diese Kunst zu diskreditieren, aber es soll nicht vergessen werden, daß auch unter ihren Gönnern viele hochherzige Kunstfreunde und feinsinnige Kenner sich befanden.

Unserer Zeit scheint es nun vorbehalten, auch die letzte Fessel zu sprengen. Zielbewußt und nachdrücklich fordern die

---

[1]) Jahrbuch der bildenden Kunst. Düsseldorf 1904. S. 26.

Massen, an den Kulturerrungenschaften teilzunehmen, immer dringlicher begehren sie nach einer Kunst, die aus dem Volksleben schöpfe und an die Masse sich wende. Nach den Aussagen aller Männer, die an den Bestrebungen für Volkskunst und Sozialästhetik aktiv sich beteiligen, lebt in der Masse des Volkes ein Kunstbedürfnis, das kaum geringer ist als das der wohlhabenden Bevölkerung. Insbesondere begegnet man in den Kreisen der am regsten allen Ereignissen folgenden organisierten Arbeiter überraschendem Interesse und Verständnis. So ist in der arbeitenden Klasse, die sich immer mehr wirtschaftlich und politisch durchsetzt, ein reges Kunstbedürfnis erwacht; das konnte nicht ohne Rückwirkung auf die Kunst bleiben. In rastlosem Ringen hat sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben der bürgerlichen Kunst eine Kunst entwickelt, die auch dem Besitzlosen Schönheit und Glanz in die Last seines Alltags trägt und die Lust seines Sonntags heiligt. Neben der plutokratischen Kunst ist hoffnungsvoll eine soziale Kunst erblüht. Es ist ein siegverheißendes Zeichen für die Bestrebungen und Kämpfe unserer Tage, daß auch unsere Kunst mehr und mehr sozialen Bedürfnissen ihr Können weiht, die arbeitsharten und arbeitsmatten Männer und Weiber zum Gegenstand ihres Schaffens und zu Subjekten des Genießens und Veredelns erwählt; und auch darin, daß diese junge soziale Kunst nach dem Vorgang der tüchtigsten Kenner auch in den kapitalistischen Kreisen immer mehr an Boden gewinnt, sehe ich nicht ausschließlich eine Folge der wachsenden Anerkennung ihres künstlerischen Gehaltes und eine Folge ihrer steigenden Preise sondern auch ein Symptom für die Tendenzen der Zeit.

Ein Überblick über diese Entwicklung zeigt, daß von der ersten rudimentär-instinktiven Regung des Kunstsinns zu Zeiten völliger Unkultur bis zum Erwachen eines allgemeinen Kunstbedarfs in allen Bevölkerungsklassen die Entwicklung des Kunstbedürfnisses und der Kunst Hand in Hand mit dem Aufblühen sowohl der geistigen wie der materiellen Kultur gegangen ist.

Drei Erfahrungssätze legen uns die logische Erwägung und die Betrachtung des kulturgeschichtlichen Entwicklungsganges des Kunstbedürfnisses und der dadurch hervorgerufenen Kunstübung nahe; als allgemeine Entwicklungsgesetze möchte ich sie

nicht formulieren. Das Kunstbedürfnis zeigt eine Tendenz zu zunehmender Ausbreitung über weitere Kreise und zu zunehmender Verfeinerung, da wo es einmal Boden gefaßt hat. Die Grenze dieser Entwicklung ist durch die Kulturfähigkeit der Rasse gegeben; das jeweilige Stadium des ästhetischen Bedarfs eines Volkes oder einer Klasse hängt von der erreichten Kulturstufe ab.

Suchen wir nun an Hand dieser Erkenntnis den Kunstbedarf der modernen Kulturnationen zu charakterisieren. Wir können dabei nicht von direkten Erkennungsmerkmalen ausgehen, denn erkennbar ist das Kunstbedürfnis wie jede Mangelempfindung nur an den wirtschaftlichen Handlungen, die es veranlaßt; die künstlerische Tätigkeit gestattet aber keinen derartigen Rückschluß, weil für sie häufig der Bedarf nach Kunstgenuß oder Kunstbesitz nicht kausal ist und ihm ihre Produkte häufig nicht entsprechen. Wenn wir ein Bild von dem ästhetischen Bedarf der Zeit gewinnen wollen, werden wir zweckmäßig vom modernen Kulturzustand, der Grundlage dieses Kunstbedarfs und der künstlerischen Produktion, ausgehen.

Jede Kulturstufe charakterisiert sich durch Veränderung alter Lebensanschauungen und Begründung neuer Wertmotive. „Die Menschheit befindet sich gegenwärtig auf einer Entwicklungsstufe, wo der Fortschritt viel weniger von der Führung durch einzelne ausgezeichnete Individuen als von der gemeinsamen Arbeit der Tätigkeitsgenossen abhängt. ... So leben wir in einer Zeit, ... wo deshalb auch die soziale Organisation den möglichst weitgehenden Ausgleich in den Existenzbedingungen der einzelnen Menschen erfordert und anstrebt“[1]). Das erste Kennzeichen unserer Gegenwartskultur ist ihr sozialer Zug. Er äußert sich in der zunehmenden sozialen Verflechtung des Individuums, dessen Persönlichkeitsleben durch soziale Zusammenhänge bedingt und gebunden ist, in diesen wurzelt und in sie mündet. Er äußert sich aber vor allem auch in dem Eintreten einer großen uniformen Klasse, in der das Individuum ganz in der Masse untergeht, als einem ausschlaggebenden Faktor in das Kultur- und Wirt-

[1]) Ostwald, Grundriß einer Naturphilosophie. Leipzig 1909, (Reclam) S. 194/195.

schaftsleben. Eine charakteristische Folgeerscheinung ist die starke soziale Ausbreitung der Lebensansprüche.

Das macht sich am schärfsten auf wirtschaftlichem Gebiete geltend. Da sich die Existenzbedürfnisse des Volkes rasch mehren, steigen auch — ungeachtet der fortschreitenden Besserung seiner wirtschaftlichen Lage — ständig seine materiellen Forderungen. Das Hervortreten materieller Interessen beherrscht aber auch die übrigen Gesellschaftsklassen: es ist ein zweites Merkmal unserer Kultur.

Den Veränderungen im gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Leben gesellen sich Umwälzungen im Geistesleben. Die Expansion der Bedürfnisse und das Streben nach einem Ausgleich der gesellschaftlichen Gegensätze äußern sich hier in dem Erwachen eines allgemeinen Bildungstriebes und in dem Erstarken der geistigen Interessen. Unsere Kultur ist eine ziemlich hohe und ein gewisses Maß von Verstandes- und Herzensbildung gehört zu den Existenzerfordernissen jeder Klasse. Die Ausweitung des Wissens ist eine charakteristische Zeiterscheinung, kennzeichnet aber noch nicht vollständig den Zustand der geistigen Kultur. Die exakten Wissenschaften, insbesondere die Naturerkenntnis, gaben dem Zeitalter sein Gepräge. Sie haben viele Irrtümer gestürzt, Wahrheiten ergründet, haben uns manch tiefe Erkenntnis erschlossen und eine Fülle von Problemen aufgerollt. Sie haben aber anderseits die Interessen zersplittert und haben, Welt und Leben enträtselnd, die alten metaphysischen Ideen und Ideale zertrümmert, Gefühlswerte entwurzelt. An Stelle des Glaubens trat nun das Suchen. Zu den Dualismen zwischen Massenleben und Eigenleben, Materialismus und Idealismus hat die intellektuelle Aufklärung noch einen seelischen Zwiespalt zwischen Verstandeswelt und Gefühlswelt gefügt. Das hat zwar die Sehnsucht nach Kunst bei vielen geweckt, bei vielen vertieft; denn von der Kunst erhoffen viele die Synthese dieser Disharmonien. Für die geistige Kultur bedeutete dieser Entwicklungsgang eine völlige Umwälzung, die zunächst nicht förderlich, weil destruktiv wirkte. Die Verallgemeinerung der Kenntnisse trug die Gefahr einer Verflachung des allgemeinen Bildungsniveaus in sich, die Revolution im Geistes- und Gefühlsleben hat ihm die Einheit, Tiefe und Gründlichkeit genommen. Die Popu-

larisierung des Wissens und die Ausbreitung der Halbbildung sind charakteristische Merkmale unserer Kultur.

So ergibt sich denn: der bedeutsamste Vorgang unserer Zeit ist das Aufsteigen der Massen; unsere Kultur ist extensiv, aber ohne Feinheit und Innerlichkeit. So kennzeichnet denn auch das Kunstbedürfnis des beginnenden 20. Jahrhunderts die Ausdehnung über alle sozialen Klassen. Es ist ein extensives Bedürfnis, dessen Träger mehr und mehr an Stelle der Plutokratie die Masse wird. Das Kunstbedürfnis spiegelt darin die Verschiebungen wieder, die sich in den wirtschaftlichen und politischen Machtverhältnissen anbahnen; es zeigt aber auch, daß wir uns nicht in einer abgeklärten, abgeschlossenen Epoche befinden sondern in einer Zeit des Werdens und des Übergangs, wo neue Werte geprägt, alte Werte vernichtet werden und eine Fülle von Kulturproblemen noch der Lösung harren. Es ist ein unklares Sehnen nach harmonischer Schönheit, das der inneren Zerrissenheit und Gefühlsleere entspringt und sich auflehnt gegen das rein Verstandesmäßige und Materialistische unserer Kultur. Der Massenbedarf, dem noch die wirtschaftlich und künstlerisch wünschenswerte Reife fehlt, nicht der Sammeltrieb des kunstverständigen Mäcen oder eines kleinen kunstliebenden Kreises repräsentiert den Kunstbedarf der modernen Kulturvölker.

Symptome dieser Bedarfsexpansion sind die Umgestaltung des Kunstmarkts, den heute Fachhandel und Ausstellung charakterisieren, und die Flut von Kunstschriften und Kunstzeitschriften. Und ein Ausdruck der Bedarfsumgestaltung ist es ferner, daß nicht mehr die Privatsammlung sondern das Museum die eigentliche Heimstätte der Kunst ist; das Wesen des Museums aber hat sich im Vergleich zu den alten fürstlichen Galerien vollständig verändert; nicht mehr der persönliche Geschmack waltet darin, sondern es findet sich hier alles zusammen, was gefallen und belehren kann.

Die Masse des Volkes aber, die zu wirtschaftlicher Macht gelangt und deren Kunstbedarf den künstlerischen Grundzug der Zeit bestimmt, ist in ihren verfügbaren Mitteln durch die Konkurrenz anderer Bedürfnisse sehr beschränkt. Der noch in

der Entwicklung begriffene moderne Massenbedarf unterscheidet sich von dem bürgerlichen Massenbedarf nach Kunst in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts dadurch, daß heute der Wohlstand nicht so allgemein, die Kunst nicht gleich volkstümlich und wohlfeil ist.

Der allgemeine Bedarf richtet sich daher im wesentlichen nur auf ästhetischen Genuß, den vor allem die öffentliche Kunstpflege ermöglichen muß. Dem Besitzbedürfnis der Menge sind durch wirtschaftliche Rücksichten enge Grenzen gezogen, sie kann sich nur an ganz billige Originalkunst oder an die künstlerisch meist höher stehenden und wohlfeilen Produkte der angewandten Künste und polygraphischen Gewerbe halten.

Den anderen Klassen fehlt es nicht an verfügbaren Mitteln. Ihr Kunstbedarf ist älter und auf günstigere gesellschaftliche und räumliche Verhältnisse gestützt, zeigt aber den gleichen Mangel an qualitativer Verfeinerung und an Intensität. Das beruht teils auf den ausgeführten allgemeinen Gründen, teils darauf, daß es sich vielfach nur um ein als „standesmäßig" anerkanntes Bedürfnis handelt. Die Zahl der Personen, deren Eigenleben sich innerhalb der sozialen Gebundenheit soweit zu differenzieren oder soweit darüber zu erheben vermag, daß sie zu einem intensiven, individuellen Kunstsinn gelangen, ist vergleichsweise klein. Die wirtschaftlichen Mittel sind übrigens auch hier nicht unbeschränkt und die Zahl der Konsumfähigen verringert sich, je größere Opfer die Beschaffung des Gutes erfordert.

Der Kunstbedarf ist also ein allgemeiner; der Kreis derjenigen Personen aber, mit deren Konsumtivvermögen der Künstler rechnen darf, ist wesentlich enger. Das künstlerische Niveau des Kunstbedarfs ist im ganzen niedrig; die Entwicklung zur Kultur und Intensität bleibt noch der nächsten Zukunft vorbehalten. Das heißt also: der Künstler darf auf großes Interesse rechnen, aber nur geringen Konsum und noch geringeres Verständnis erwarten; die wirtschaftlichen Produktionsbedingungen sind für ihn unter den gegenwärtigen Bedingungen sehr ungünstige.

Selbst der Tatsache gegenüber, daß bei den modernen Kulturnationen das Bedürfnis nach Verschönerung des Lebens durch die Kunst auch die Massen durchdrungen hat und eine Kunst

zu schaffen vermochte, die auch dem sorgenvollen Leben und der freudlosen Tätigkeit des Volkes ihre Schönheit und ihre Romantik erfand, werden immer noch Stimmen laut, die den Aufwand für Zwecke der Kunst als Luxus bezeichnen. Selbst Carlyle, Ruskins Meister, äußert sich mehrfach in diesem Sinne.

Luxus ist nun ein recht unbestimmter Begriff. Luxus ist der Aufwand für Kunst wohl in dem Sinne, daß er keinem absoluten Bedürfnis entstammt und daß er ein Zeichen höheren Wohllebens ist, nicht aber in dem Sinne, daß er eine unproduktive Verwendung sei.

Es konnte bereits einleitend darauf hingewiesen werden, in welch befruchtender Weise die Kunst direkt auf Handel und Industrie einwirkt, gar nicht zu sprechen von dem reichen ideellen Gewinn, den sie bringt, und von den großen Werten, die ihre Güter im Nationalvermögen darstellen.

Zahlenmäßig freilich läßt sich die kulturelle und ethische Bedeutung der Kunst, ihr sozialer und wirtschaftlicher Wert nicht erfassen. Und es liegt vielleicht gerade in dieser Unberechenbarkeit der Grund zu der Verdammung der Kunst als Luxus; denn „was ihr nicht rechnet, glaubt ihr, sei nicht wahr; was ihr nicht wägt, hat für euch kein Gewicht; was ihr nicht münzt, das, meint ihr, gelte nicht“.

Als Luxus wird übrigens ganz besonders der außerordentliche Kunstaufwand reicher Sammler und der Kunstkonsum in seiner höchsten Form des Besitzes guter Originalwerke bekämpft. Den unteren Klassen erscheint dieser Aufwand naturgemäß als Luxus. Aber auch dieser Luxus findet, ganz abgesehen von seinem moralischen Wert, seine volle Rechtfertigung darin, daß er dem Kunstgenuß weitere Güter zuführt und daß er zu ästhetischer Schulung beiträgt. Mit der Liebe zu den einzelnen Kunstwerken beginnt die Liebe zur Kunst im allgemeinen; charity begins at home — auch in der Kunst. „Und gerade insoferne die Steigerung der Dringlichkeit an sich relativer Bedürfnisse nach dem Vorbild der höheren Klassen zur Erweiterung der Bedürfnisse der Masse des ganzen Volkes und zur Hebung ihrer Lage führt, wird auch der Luxus der höheren Klassen selbst gerechtfertigt“[1]).

---

[1]) L. Brentano, Versuch einer Theorie der Bedürfnisse, München 1908, S. 64.

Auch der Nationalökonom und Sozialpolitiker muß mit dem Künstler und dem Kunstfreund wünschen, daß dieser Luxus an Verbreitung gewinne. Nur durch die Nacheiferung, die das Vorbild der höheren Klassen in den niederen weckte, sind wir heute jenem Ideal näher gekommen, daß die Kunst aus einer Treibhauspflanze der Reichen zu einem allumfassenden, allbeglückenden Gut werde.

Soll aber mit Luxus ein Übermaß des Konsums im Vergleich zur Dringlichkeit des Bedarfs bezeichnet werden, so handelt es sich hierbei um einen äußerst relativen Begriff. Was heute entbehrlich dünkt, erscheint morgen vielleicht schon erstrebenswert oder notwendig; in dieser Zunahme der Unlustempfindung über einen Mangel vollzieht sich aller Kulturfortschritt. Das Kunstbedürfnis hat sich nun infolge seiner großen Anpassungsfähigkeit und infolge der höheren Kultur der Völker und Volksklassen zu einem allgemeinen und starken Triebe entwickelt, so daß unser Leben ohne all die großen und kleinen Segnungen der Kunst undenkbar, unerträglich wäre. Die Kunst ist uns heute unentbehrlich und für unser Kultur- und Wirtschaftsleben außerordentlich fruchtbar.

§ 3. Psychologie des Kunstbedürfnisses; der Wert des Kunstwerks.

Wir haben das Wesen des Kunstbedürfnisses im allgemeinen, die Grundzüge des modernen Kunstbedarfs im besonderen kennen gelernt. Dieses Kunstbedürfnis, das sich über alle Schichten erstreckt, äußert sich in den einzelnen Individuen in mannigfaltigen Formen; es weist im einzelnen fast ebensoviel Variationen auf, als es Subjekte umfaßt. Diese Unterschiede sind die Folge der Verschiedenheiten in den persönlichen Anlagen und Verhältnissen und in der Art und der Stärke sozialer Einwirkungen. Das Kunstbedürfnis des Individuums ist ein *psychisches Bedürfnis*, das seine Befriedigung durch *äußere Güter* erhält, und hängt daher von einer Reihe *differenzierender (individualpsychologischer) und nivillierender (sozialpsychologischer) Momente ideeller wie materieller Art* ab.

Das Kunstbedürfnis des Individuums bestimmt sich in erster Linie durch seinen Geschmack, d. h. durch die Gesamtheit seiner ästhetischen Wertvorstellungen und Anschauungen. Dieses Moment vor allem führt zu zahlreichen subtilen Unterschieden in der Bedarfsgestaltung. Der Geschmack ist etwas außerordentlich Subjektives; was der eine als groben Ungeschmack empfindet, dünkt häufig genug anderen schön und begehrenswert. Diese Anschauungen unterliegen sozialen Einflüssen der Gesellschaft und der Umgebung; wir werden später darauf zurückkommen. Vererbung und Gewöhnung wirken bestimmend darauf ein; sie geben oft Erscheinungen Reiz, die uns andernfalls mißfallen würden, und manches wirkt unschön, solange es ungewohnt ist. Momentane Stimmungen sind von größtem Einfluß auf das ästhetische Werturteil.

Auf das engste aber hängt der Geschmack mit der ganzen Geistes- und Herzensbildung des Individuums zusammen. Schön ist für jeden, was seinem stofflichen Interesse und seiner Erkenntnis entspricht, d. h. sein Empfindungs- und Begriffsvermögen nicht übersteigt, aber auch nicht zu geringwertig für seine kritische Erkenntnis ist. Vieles, was der Gebildete schön findet, wird auch dem weniger Gebildeten schön erscheinen; er wird aber nicht mit gleicher Tiefe und gleicher Innerlichkeit diese Schönheit erfassen und bei anderem, was der feiner Empfindende ebenfalls hoch wertet, fehlt ihm das Maß zur Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit und inneren Ordnung der Erscheinung. Je leichter ein Objekt geistig zu erfassen ist, ein desto größerer Kreis wird es als schön anerkennen. Was im Rahmen der Kultur und des Zeitempfindens sich hält, wird den meisten schön erscheinen; dem guten Kunstwerk dieser Art wird dabei der Kunstsinnigere in höherem Maße Brauchbarkeit beimessen, weil er es tiefer und voller begreift. Das Ungewohnte dagegen wird nur wenigen geistig begreifbar. Der kritisch wenig geschulte Mensch lehnt einen Gegenstand ab, wenn er ihm in einer Erscheinung entgegentritt, die er an ihm nicht kennt oder nicht zu beobachten weiß; die Kunst, die das Geschaute nach dem Augenblickseindruck des Malers, impressionistisch, wiedergibt, ist daher für die meisten nicht schön, weil nicht verständlich. Mancher, der zu eigener ästhetischer Erkenntnis fähig wäre, folgt aus

Trägheit oder in Unterschätzung seines Geschmacks dem Urteil anderer, denen er ein geschulteres Verständnis beimißt: er folgt der Autorität.

Es spielen aber bei Geschmacksfragen noch viele andere psychische Faktoren der verschiedensten Art mit. Je besser die inneren Anlagen eines Menschen, je gründlicher und feiner ihre Ausbildung, je tiefer sein Seelenleben, je frischer die Phantasie, desto subjektiver sein Geschmack, desto persönlicher sein Kunstbedarf. Eine besonders hohe und günstige Entwicklung dieser innerlich-künstlerischen Qualitäten zeichnet den Kenner aus; sein Kunstempfinden erhebt sich über die rein äußerliche Freude an dem Gegenständlichen und der gefälligen Machart, wie sie dem Geschmack der großen Menge entspricht, bis zum vollen Erfassen der letzten und tiefsten Köstlichkeiten des Werkes; seinen künstlerischen Anforderungen kann nur das Meisterstück gerecht werden, während den weniger prätentiösen Käufer auch mittelmäßige oder selbst schlechte Werke mit gleicher Befriedigung erfüllen. Bei Leuten mit solch ausgeprägtem Kunstsinn wird der Geschmack der wichtigste Bestimmungsgrund für den Kunstbedarf. Anders beim Parvenü, für den ein Bild nur durch die Höhe des Preises, den Meisternamen oder die Eigenart der Manier begehrenswert wird; künstlerisches Empfinden und Feinheit des Geschmacks fehlen ihm; er wird nicht aus innerem Bedürfnis zum Sammler sondern deshalb, weil er sich durch Entfaltung der Bedürfnisse eines Standes diesem gleichzustellen hofft. Hier wird denn auch ein differenzierender Einfluß persönlichen Geschmacks kaum mehr bemerkbar und der Kunstbedarf wird lediglich durch die äußeren persönlichen Lebensverhältnisse und die sozialen Einwirkungen bestimmt.

Nächst diesem Moment des subjektiven Schönheitsbegriffs ist vor allem die Frage der Brauchbarkeit des Objekts von entscheidender Bedeutung für den Konsum des Individuums. Die Brauchbarkeit erfordert als erstes, daß das Bild geschmackentsprechend sei.

Handelt es sich nur um Kunstgenuß, so fällt die Frage der Brauchbarkeit eines Objekts im wesentlichen zusammen mit der Frage des intellektuellen und ethischen Niveaus und der künstlerischen Schulung des Individuums. Die Kunst vermag alle

Arten psychischer Regungen und Gedankenrichtungen zu befriedigen. Sie vermag lehrhaft zu wirken, die Phantasie anzuregen, zum Gefühl zu sprechen oder den Reiz und die Wunder von Licht und Form und Farbe zu schildern. Je nach seinem künstlerischen Auffassungsvermögen und stofflichen Interessenkreis wird jeder die Brauchbarkeit eines Kunstwerks für sein Kunstbedürfnis verschieden beurteilen. Kunstgenuß kann jedem nur das bereiten, was ihm gegenständlich und nach der künstlerischen Auffassung verständlich bleibt, und jeder liest aus einem Kunstwerk oder legt darein, was seinem Fühlen und Denken entspricht. Und der Kunstenthusiast, der eine Welt von Träumen und Sehnsüchten im Kunstwerk auszuleben sucht, wird nach anderen Gütern greifen als derjenige, der nur Erholung und Zerstreuung oder starke Wirkungen und Nervenreiz von der Kunst verlangt. Dem Ursprung und Wesen des Kunsttriebs entsprechend wird die höchste Brauchbarkeit im allgemeinen nicht der Illusionskunst, die uns Traumlande vor das Auge zaubert, und nicht der realistischen Kunst zuerkannt sondern der Kunstauffassung, die mit ihrer Lösung innere Erlösung bringt, aus den Erscheinungen den Wesenskern zu geben, aus unserer Lebenszerrissenheit verborgene Harmonien zu heben weiß. Technisch hat für jedermann die Zeichnung und Farbenkomposition Reiz, der sein Auge zu folgen vermag. Auf der Anerkennung der besonderen Brauchbarkeit bestimmter Formen beruht es schließlich auch, daß für ähnliche künstlerische Gedanken ähnliche und gleiche Formen immer wiederkehren.

Für denjenigen, der nach dem Besitz von Kunstwerken strebt, tritt zu diesen Momenten noch die Rücksicht auf die praktische Verwendbarkeit. Diese praktischen Erwägungen können ganz außerästhetischer Natur sein, so dann, wenn es sich um die Brauchbarkeit eines Bildes zu Lehr- oder Kultzwecken oder für Reklame handelt. Sie können dem künstlerischen Empfinden geradezu zuwiderlaufen, so beim Kunstspekulanten, der im Kunstwerk ein Objekt zu günstiger Kapitalsanlage sucht, oder beim Kunstnob, der aus Eitelkeit zum Mäcen wird.

In der Regel aber soll das Gemälde als Raum- und Wandschmuck privater und öffentlicher Gebäude dienen. Seitdem

die holländischen Stilleben und Sittenschilderungen die Wände der Bürger- und Bauernhäuser zierten, ist hübscher Wohnungsschmuck gesellschaftliche Notwendigkeit, die Wohnungsausstattung in gewissem Grade ein Kulturmaßstab geworden. Die Ausschmückung des Raumes ist der Nutzzweck der freien Künste; von diesem Standpunkte aus erscheint alle Malerei, die Tafelmalerei wie die Flächenmalerei, als Raumkunst. Die räumlichen Verhältnisse werden so von größtem Einfluß auf den Kunstbedarf des Individuums. Am wenigsten schränken die Galerien als „Wohnraum der Kunst" den Künstler in seiner Tätigkeit durch räumliche Anforderungen ein. Für den Privaten wird die Frage des Gemäldebedarfs im wesentlichen zur Frage des Interieurs, zu einer Wohnungsfrage. Die Größe der verfügbaren Fläche bestimmt den Maximalbedarf an Wandschmuck, die Flächenverhältnisse die Form des Bildes. Die Brauchbarkeit als Zimmerschmuck verlangt dekorative Wirkung, ein Einfügen in den Wohnungsstil und ein Anpassen an die Lichtwirkung im Wohnraum, der meist gedämpftes Reflexlicht hat.

Diesen Forderungen tragen die dunklen, ruhigen Töne, die vertrauten Sujets der alten Meister in der Regel besser Rechnung als moderne Werke, die in noch so interessanter Weise Probleme des Lichts oder der Luft behandeln mögen, an ihrem Bestimmungsort aber wirkungslos bleiben. Das moderne Bild setzt als Wohnraum eben die moderne Architektur und Innendekoration voraus; es gilt hier, was Muthesius[1]) von der modernen Möbelkunst sagt: „Hier kommen freilich nicht in Betracht die Leute zwischen 50 und 60, sondern die Leute zwischen 20 und 30. Man sehe sich in der jüngeren Generation um und man wird ein einstimmiges Eintreten für die neuen Gedanken vorfinden. Daß der tatsächliche Konsum heute noch ein anderes Bild ergibt, liegt eben daran, daß die ältere Generation noch die hauptsächlichsten Käufer und Besteller entsendet." Mancher Moderne läßt es aber auch ganz außer acht, daß, wie Hildebrand es ausdrückt, „alle künstlerische Wirkung . . . Wirkung des Zusammenhanges" ist. Der Maler denkt nicht selten

[1]) H. Muthesius, Die englische Möbelkunst des 18. Jahrhunderts. Frankfurter Zeitung. Januar 1910.

bei seinem Werke mehr an dessen öffentliche Schaustellung als an die praktische Verwendung durch den Käufer und stellt so Gemälde her, die in anderer Umgebung und Beleuchtung als in den Ausstellungshallen unwahr wirken.

Zur Brauchbarkeit eines Bildes zum Kunstbesitz gehört es aber nicht nur, daß es die künstlerische Wirkung der Umgebung nicht zerstört; es gehört dazu auch, daß der Bildinhalt oder seine künstlerische Auffassung dem Konsumenten zusagen und sich zur Dekoration des Wohnraums eignen und daß schließlich das Bild auch technisch brauchbar, d. h. haltbar sei. Der Konsument schätzt also das Bild, wenn er überhaupt Geschmack daran gefunden hat, häufig rein wirtschaftlich ein und diese stofflichen Fragen nach der dekorativen, gegenständlichen und technischen Brauchbarkeit überwiegen meist noch die rein künstlerischen Gesichtspunkte; das war bei den großen Mäcenen alter Zeit ebenso der Fall wie in unseren Tagen[1]).

Neuerdings hat die Malkunst auch die Wandmalerei, die durch das geschichtlich jüngere Tafelbild ganz zurückgedrängt worden war, wieder mehr in ihr Arbeitsbereich einbezogen. Der monumentale Bedarf der öffentlichen Körperschaften einerseits und die erfolgreichen Bestrebungen der Architekten anderseits, die Malerei der Baukunst wieder zu vermählen, haben zu einer glücklichen Neubelebung der Flächenmalerei geführt. Dem Dekorationsmaler ist im Kunstmaler ein starker Konkurrent erwachsen.

Die Forderung der Brauchbarkeit, die der Künstler sonst nicht anerkennen will, wird in diesem Fall zur künstlerischen Frage der Wirkung im architektonischen Gesamtbild und erscheint daher dem Maler als selbstverständlich und reizvoll.

Bei all diesen Momenten, bei den Anschauungen über Geschmack und dem Urteil über Brauchbarkeit, spielen eine Reihe sozialpsychischer Reflexe mit. Die künstlerische Kultur des Individuums ist nicht nur ein Stück seiner individuellen

---

[1]) Hans Fugger schreibt bei Bestellung eines Altarbildes an seinen Geschäftsfreund Ott in Venedig: „ichs gern wolt andechtig und nit wie diß, daß der maler allain sein Kunst erzaiget.“ Und a. a. O.: „Ich hett gern ein guten Conterfetter, ob er schon sonst mit malen nit kunstreich, wann er nur mit Conterfettung ain Maister wer.“ Aus Dr. Lill, Hans Fugger und die Kunst. Leipzig 1908.

Eigenart, sondern großenteils auch ein Ergebnis des gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, politischen und vor allem auch künstlerischen Milieus, in dem er lebt.

Bereits bei der Untersuchung des Wesens des Kunstbedürfnisses wurde nachdrücklich darauf hingewiesen, daß für Art und Stärke des Kunstbedarfs die Volks- und Klassenzugehörigkeit von größter Bedeutung sind. Die künstlerische Energie eines Volkes und die Richtung seiner Interessen bleibt nie ohne Rückwirkung auf das Individuum und die Standesunterschiede äußern sich auch im Bildungs- und Interessenkreis, in den wirtschaftlichen Verhältnissen und der Lebenshaltung.

Daß in Perioden politischer Macht oder wirtschaftlichen Aufschwungs der Konsum von Luxusgütern steigt, in Zeiten politischen Niedergangs oder wirtschaftlichen Darniederliegens sinkt, ist eine alte Erfahrung.

Ein äußerst wichtiger Faktor für die Regung des Kunstinteresses und die Bildung des Geschmacks des Individuums ist die Umgebung, in der sich sein tägliches Leben abspielt. Der Arbeiter an einem Ort mit regem künstlerischem Leben und ausgedehntem öffentlichen Kunstkonsum steht der Kunst so nahe wie der Rentier im entlegenen Landstädtchen. Und wessen Kunstsinn durch ständigen Anblick malerischer Eindrücke, prächtiger Bauten und Bildwerke, geschmackvoller Auslagen oder Plakate Anregung und Schulung empfängt, der kann sich einem wachsenden Schönheitsbedürfnis nicht entziehen und der Wechsel seines Aufenthaltes mit einer kulturlosen Umgebung wird häufig in ihm einen fühlbaren Mangel hervorrufen.

Auch hinsichtlich des Kreises von Vorwürfen, deren Darstellung den einzelnen interessiert, sind die Umgebungsbedingungen und die soziale Eingliederung von bestimmendem Einfluß. Ein Muttergottesbild will auch der ärmste Katholik in seiner Stube hängen haben, er zieht es sicherlich inhaltlich einer adrett gemalten Rokokoszene vor; das Bild des Landesherrn begegnet im allgemeinen nur innerhalb der Grenzen seines Reiches einer Nachfrage; fast aller Bedarf verstummt dagegen, wo der Künstler vielleicht in noch so vortrefflicher Weise technischen Experimenten und künstlerischen Problemen sich zuwendet.

Der Einfluß der Mode auf den Kunstbedarf und den Geschmack ist groß, wird aber doch gewöhnlich überschätzt. Die Laune der Mode ist mächtig, sie lenkt heute die allgemeine Aufmerksamkeit auf politische und musikalische Fragen, um morgen das Interesse für bildende Künste in den Vordergrund zu stellen; sie läßt alte Günstlinge fallen, um neue Namen mit ihrem Scheine zu „vergolden". Ihr Reich umfaßt jedoch im allgemeinen mehr die Gebiete, wo Eitelkeit und Äußerlichkeit mitspielen und ein Wechsel im Bedarf und Geschmack keine zu großen Entwertungen mit sich bringt. Bei Fragen der Kleidung, des Schmuckes, der Literatur u. a. spricht sie entscheidend mit. Den Werken der bildenden Kunst gegenüber ist ihr Einfluß viel geringer; der ererbten Ästhetik, den anerzogenen und gewohnten Anschauungen vermag sie nicht so leicht den Boden zu entziehen und der wirtschaftlichen Natur des Menschen widerstrebt eine leichtfertige Schädigung anerkannter Qualitäten und erheblicher Werte. Das Publikum ist hier infolge seiner Gewohnheiten und mit Rücksicht auf seinen Besitz konservativ und hält mit Zähigkeit fest, was es einmal seinem Empfinden verwandt erkannt hat. Die Schwierigkeiten, die sich dem Durchdringen junger Bestrebungen allezeit entgegenstellen, erklären sich nicht nur aus der Sturm- und Drangperiode einer kommenden künstlerischen Kultur, den Rivalitätskämpfen im Künstlertum und den Verwirrungen durch interessierte oder unberufene Kritik; sie sind zum guten Teil auch durch eben dieses konservative Element verschuldet, das nur die Erscheinungen im Kunstleben gelten läßt, die bereits einige Zeit überdauert haben.

Es kommt dazu, daß neue Kunstbestrebungen auf andere Weise zur Entstehung und zur Anerkennung gelangen als Modewellen im Wirtschaftsleben. Die Wahrnehmung Sombarts[1]), „daß die Mitwirkung des Konsumenten dabei auf ein Minimum beschränkt bleibt, daß vielmehr durchaus die treibende Kraft bei der Schaffung der modernen Mode der kapitalistische Unternehmer ist", stimmt in der dem Kapitalismus fremden Welt des Künstlers nicht. Der Vorgang ist hier vielmehr der, daß der

---

[1]) W. Sombart, Wirtschaft und Mode. Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, Heft 12. Wiesbaden 1902.

Künstler sich vor neue Probleme gestellt sieht — sie liegen heute meist im Stoffkreise und in der Darstellungsweise — und neue Wege sucht. Das Publikum ist es, das — geleitet von der sachverständigen Kritik — dem Lösungsversuche seine endliche Anerkennung spendet oder versagt; es begründet mit seinem Urteil neue Werte neben den alten, ohne daß dies wie sonst für das Alte eine völlige oder starke Entwertung bedeutet. Eine erhebliche Wertsteigerung ist auf diese Weise innerhalb kurzer Zeit möglich; beträchtliche Wertminderungen ehedem geschätzter Bilder zeigen sich dagegen erst nach längeren Zeiträumen. Es entfällt hier also auch die „Tendenz zum raschen Wechsel", die Sombart der durch kapitalistische Konkurrenz geschaffenen Mode beilegt. Im Gebiete der bildenden Künste machen sich Modeströmungen wohl bei der Produktion geltend, wo neue Probleme zu immer neuen Lösungsversuchen locken und wo sich der Wechsel der Generationen rascher vollzieht, als wir es sonst im Leben beobachten; sie erstrecken sich aber nur selten auch auf den Bedarf, der im allgemeinen konservative Tendenz zeigt und sich neuen Richtungen meist verschließt.

Nicht die flüchtige Caprice der Mode, sondern das künstlerische Empfinden der Zeit, das in der Kultur, also unter anderem auch in den wirtschaftlichen Bedingungen, fest und logisch begründet ist, bestimmt den Kunstbedarf des einzelnen und mit dem Wechsel des Zeitempfindens ändern sich Kunstbedarf und Kunstanschauungen der neuen Generation, die unter ihrem Einfluß aufwächst.

Jede Zeit hat ihre eigene Individualität und ihre eigene Art, Natur und Gegenstände zu betrachten. Die Synthese ihrer Anschauungen und Wesenszüge, das Schema des zeitgemäßen Kunstbedarfs ist ihr „Stil". Sie verlangt vom Künstler, daß er an ihre Bedürfnisse anknüpfe, aus ihrem Ideenkreis und für ihn schaffe; und sie versagt dem Meister Anerkennung und wirtschaftlichen Erfolg, der sich diesen Forderungen entzieht. Zwar hat es schon zu allen Zeiten Künstler gegeben, — und es sind die entwicklungswichtigsten der Jahrhunderte — die weltfremd und einsam über ihrer Zeit standen, drangvolle Menschen, die neue Probleme wägend, neue Pfade suchend, das Evangelium oder die Irrlehren der Zukunft webten. Goethes „Künstlers

Erdenwallen" und Zolas „L'oeuvre" zeigen das tragische Geschick dieser Märtyrer ihres Genies, die auf Kosten ihrer wirtschaftlichen Existenz die Kultur des kommenden Geschlechts heraufführen helfen, anstatt dem Empfinden ihrer Zeit zu huldigen. Ihrem Schaffen entspricht nur der Bedarf der seltenen Individualitäten, denen die Fülle ihrer Persönlichkeit das Recht und die Kraft gibt, sich über das gemeinschaftliche Niveau der Zeit zu erheben; ein geringer Bedarf! Erst spät — zu spät meist — zollt diesen Künstlern auch die Zeit ihren Beifall, wenn auch sie den Schritt vorwärts gegangen ist, den jene ihr vorgezeichnet, und ihr Kunstempfinden dem Kunstideal, das jene schufen, gerecht zu werden vermag.

Darin, daß sich Kunstbedarf und Geschmack fast aller Individuen im allgemeinen Rahmen des künstlerischen Milieus der Zeit bewegen, liegt es zum Teil begründet, daß die soziale Kunst zusehends an Boden gewinnt, obwohl ihr Träger, die Masse, die konsumschwächste Klasse ist. Und aus dem Charakter der Zeit, nicht etwa aus einer bloßen Modetollheit erklärt es sich, daß unsere minutiöse Zeit dem Impressionismus und dem Naturalismus, der „in der Wahrheit das Wesen aller Schönheit"[1]) sieht, mehr Verständnis entgegenbringt, daß der moderne Künstler zum Analytiker, zum Psychologen und Soziologen wurde. Und es ist lehrreich, zu beobachten, wie Hand in Hand mit dem Wechsel der Zeitanschauungen auch das Interesse für die alte Kunst in andere Bahnen lenkt; so ist es eine symptomatische Erscheinung, daß mit dem Vordringen der individualistischen Kunst gegenüber dem akademischen Schematismus der Kult für die Kunst eines Raffael und den Klassizismus nachgelassen hat und das Interesse für einen Rembrandt, Goya und Chardin in den Vordergrund tritt. Der Stil, nicht die Mode bestimmt den Bedarf.

Die Mode kann einen stärkeren Einfluß auf Kunstfragen nur in einer Zeit gewinnen, die noch nach ihrem künstlerischen Ausdruck tastet, ihren eigenen Stil noch nicht gefunden hat. In keiner Epoche lagen die Verhältnisse so ungünstig wie heute. Wir leben in einer nervösen Zeit, zu ruhelos für den Künstler

---

[1]) C. Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1907.

zu fruchtbarer Aufnahme von Eindrücken, zu hastend für sein Publikum zu sorglosem Vollgenießen. Wir sehen uns in neue Lebensverhältnisse gestellt, deren wesentlichen Charakter weder das Leben selbst noch die Kunst trotz redlichen Suchens und Mühens klar zu erfassen vermochte. Den Umwälzungen der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und geistigen Kultur entspricht eine Kunst, die eine Negierung des alten Ideenkreises bedeutet, aus dem sich weder der Künstler selbst, noch sein Publikum ganz zu befreien vermochten. Es ist an sich ein schwieriges Werk, das durch viele Irrtümer und Abwege führen muß, einer Zeit ihre künstlerische Sprache zu bilden; es gestaltet sich noch problematischer in einer Zeit, die, wie die unsere, die „Kontinuität der künstlerischen Entwicklung" wie „die des kunstfordernden Publikums"[1]) unterbrochen vorfindet. Es handelt sich heute nicht um die organische Weiterentwicklung eines gegebenen Stiles, sondern um eine Neuschaffung; daher das individualistische Suchen nach festen Formen und neuen Traditionen. Darin liegt auch der Grund, weshalb unter den heutigen Verhältnissen Modeschwankungen den Kunstbedarf mehr beunruhigen als sonst. Daraus erhellt aber auch, daß der Einfluß der Mode auf unseren Kunstbedarf wirtschaftlich und kulturell gerechtfertigt ist; sie bildet ein Gegengewicht gegen die Wirkungen der Sitte und das Prinzip der Beharrung, die Produktion wie Konsum in alte Formeln und Traditionen bannen, in Stilarten zwingen wollen, die überwundene Bedarfsfaktoren für ihre Zeit entwickelt haben. Anderseits aber hat die Mode auf das Kunstbedürfnis in zwei Beziehungen äußerst nachteilig gewirkt: sie hat den Mangel an Kunstverständnis vermehrt und hat der Menge den Glauben an die Güte des Alten wankend gemacht, ohne ihr den Verlust durch Vertrauen in das Neue ersetzen zu können; die Unsicherheit des Geschmacks und die Unpersönlichkeit des Konsums ist ein Werk der Mode.

Ein um so größerer Spielraum eröffnet sich der Kritik. Ihr Einfluß auf das Kunstbedürfnis des Individuums ist um so größer, je geringer dessen Vertrauen in den eigenen Geschmack und je unselbständiger sein Urteil ist; er kann sich bis zu einer

[1]) H. v. Tschudi, Kunst und Publikum, Berlin 1899. S. 7.

völligen Abhängigkeit, zur Geschmackssuggestion durch die Tageskritik, verdichten. Die Kritik bedeutet daher insbesondere unter den heutigen Verhältnissen eine Macht und es ist um so bedauerlicher, daß sich heute so viele Unberufene mit der Kritik der modernen Kunst befassen, Gelehrte, die wohl kritisch und künstlerisch geschult sind, aber im rein Historischen aufgehen, die Werte der neuen Zeit vernachlässigen oder nicht in ihrer großen Linie zu erfassen vermögen, oder vor allem ganz unfähige Elemente, die in keiner Weise der wirtschaftlichen Mission der modernen Kunstkritik nachzukommen vermögen, dem Künstler Fühlung mit den Bedürfnissen des Lebens und dem Publikum Verständnis für das Werk des Künstlers zu vermitteln. Die kritische Erkenntnis ist eine Begabung, ist selbst eine Kunst und wie bei aller Kunst macht sich neben den Tüchtigen ein großes Stümpertum mit allen seinen Schädlichkeiten breit. Es hat dies zu scharfer Kritik an der Kritik und zu einer Schmälerung ihres Ansehens und Einflusses geführt.

Der Kunstbedarf der Individuen ist also mannigfachen inneren und äußeren Einflüssen unterworfen und weist je nach Richtung und Stärke, mit der die einzelnen Faktoren auf ihn einwirken, außerordentlich viel Formen auf. In Wirklichkeit kommt diese Subjektivität des individuellen Kunstbedürfnisses nicht in dieser extremen Weise zum Ausdruck. Denn, wenn auch niemals vollständig identisch und immer um Nüancen divergierend, haben doch die Anschauungen und Werturteile mehrerer Individuen mancherlei Ähnlichkeiten und Gleichheiten, so daß eine zu weit gehende individualistische Zersplitterung nicht eintritt. Je stärker aber die individuelle Eigenart einer Person, je feiner und reifer ihre geistigen Fähigkeiten: desto geringer sind diese Berührungspunkte, desto schwächer die sozialen Wechselwirkungen.

Die psychischen Momente erhalten vielfach durch uniformen Bildungsgang und die Wirkung der allgemein gültigen ästhetischen Prinzipien eine parallele Richtung. Die äußeren Verhältnisse, insbesondere die gesellschaftlichen Bedingungen und die Raumverhältnisse sind bei vielen ähnlich, bei einigen sogar identisch; und so sind denn auch die Resultate aus dem Zusammenwirken dieser Faktoren nicht allzu abweichend.

Die sozialpsychischen Kräfte, Milieu, Mode, Zeitempfinden und Kritik, wirken differenzierend eigentlich nur in dem Sinne, daß sie die Bedürfnisse von Individuen mit ähnlichen persönlichen Verhältnissen je nach ihrer Einwirkung in verschiedener Richtung weiterbilden können. Im wesentlichen nivellieren sie den Geschmack und Bedarf der Individuen. Sie wissen in den Chaos subjektiver Anschauungen Ordnung und Gleichmäßigkeit zu bringen, indem sie eine Mehrheit von Erscheinungsformen um einen gemeinsamen Mittelpunkt kristallisieren oder deren Grundzüge und Hauptströmungen auslösen und in ihrem Gesamtcharakter zusammenfassend wiedergeben. Als „Wortführer der Vielen" geben diese sozialen Mächte dem Bedarf der Vielen ein ähnliches Gepräge. Diesen nivellierenden Einflüssen kann sich nur eine Minderheit so weit entziehen, daß sie sich durch soziale Einwirkungen die Eigenart ihrer künstlerischen Anschauungen nicht verwischen läßt und sich eine klare Persönlichkeitsnote bei ihrem Kunstbedarf bewahrt. Nur Individualitäten mit einem verinnerlichten und gefestigten Kunstempfinden sind imstande, diese Uniformität zu durchbrechen, ihr persönliches Triebleben, ihr künstlerisches Eigenempfinden unbekümmert durch die Anschauungen der Umwelt und vielleicht im Widerspruch mit ihr auszuleben. Es ergibt sich so eine Gruppierung des Kunstbedürfnisses in einen *individuellen Bedarf und einen typischen Bedarf*. Das heißt, es stehen solchen Lustempfindungen, die Ausfluß eines ausgeprägten, persönlichen Geschmackes und verfeinerten, intensiven Bedarfs sind, andere gegenüber, denen jede subjektiv-ästhetische Kultur und Tiefe fehlt, Lustempfindungen einer Personenmehrheit, die sich untereinander nicht wesentlich unterscheiden, sondern gleichartige Formen zeigen: einen Typus verkörpern. Dieser typische Bedarf kann allgemein durch Kunstwerke ähnlicher Darstellungsweise und ähnlichen Darstellungsinhalts befriedigt werden; das Kunstwerk ist ihm ein fungibles Gut. Zwar wirken auch hier differenzierende Momente, etwa die Größenverhältnisse des Raums; diese Momente geben aber dem Geschmack des einzelnen weder den Charakter individueller Eigenart, noch grenzen sie ihn scharf von dem seiner Genossen ab. *Ein* Kunstwerk erscheint so einem *vielfachen* Bedarf, aber auch *einem* Konsumenten eine

Mehrzahl recht verschiedenartiger Kunstwerke gleich brauchbar und begehrenswert; der Typbedarf wird dadurch die Ursache einer Produktion von Massenware schlechter und mittelmäßiger Qualität.

Dem Individualbedarf dünkt nicht eine Reihe von Kunstwerken gleichwertig. Nur ein Werk, das nicht als Stück einer Gattung wirkt, sondern individuell zu ihm spricht, kann ihn befriedigen. Jedes Werk mißt er mit seinem persönlichen ästhetischen Werturteil. Nicht als ob er isoliert stünde mit seinen Anschauungen, sein Urteil wird sich häufig dem anderer Individuen gleich selbständigen Empfindens nähern: aber dieser Gleichklang im Bedarf ist nicht die Folge ästhetischer Hohlheit, nicht das Ergebnis mechanisch in gleicher Richtung wirkender Kräfte, unter denen die sozialpsychischen Regungen die ästhetische Selbständigkeit fast völlig zurückdrängen; er ist das Ergebnis bewußter, individuell motivierter Wertungsvorgänge, die mehrere Individuen unabhängig voneinander zu ähnlichen Resultaten führen können und bei denen das künstlerische Empfinden das wichtigste kritische Moment ist. Jeder Konsumtionsakt des Individualbedarfs ist ein ästhetisches Bekenntnis, ein Ausdruck der inneren künstlerischen Überzeugung, nicht allein ein Reflex seiner sozialen Eingliederung. Regelmäßig wird sich der Individualbedarf im Rahmen des Zeitempfindens halten. Nur genialen Naturen, die im Kampf um ihre Persönlichkeitsrechte dem Massenleben besonders starke geistige Energien entgegenstellen, ist auch die Kultur der Zeit zu eng; ihr Bedarf repräsentiert die höchste Entwicklung des Individualbedarfs.

Der Künstler, dessen wirtschaftliche Aufgabe es ist, dem ästhetischen Bedürfnisse der Individuen Güter zu schaffen, sieht sich also zwei Bedarfsgruppen gegenüber. Er kann das Normalbedürfnis an Kunst nicht der Menge nach berechnen, doch lehrt ihn eine Beobachtung der Bedarfsbildung, daß er beim Typbedarf einer ausgedehnten Nachfrage von geringer Dringlichkeit und meist niederem künstlerischen Niveau begegnet, daß er es beim Individualbedarf mit einem kleinen, aber kunstfreudigen und konsumfähigen Publikum zu tun hat. Beim Typbedarf kann er mit Hilfe der sozialpsychischen Momente weiter auch die großen Grundlinien, die wesentlichsten Geschmackstypen be-

stimmen. Dagegen sind die Maßstäbe, die ihm zur Beurteilung des Individualbedarfs zu Gebote stehen, unvollkommen. Ein Eingehen auf den Charakter und die Lebensverhältnisse des einzelnen liegt angesichts der Trennung zwischen Produzenten und Konsumenten in der Regel außerhalb des Bereichs praktischer Möglichkeit. Der Künstler wird dem Individualbedarf am besten gerecht, wenn auch er unbeirrt durch den Geschmack der Menge sein künstlerisches Kredo in seinen Werken niederlegt. Entweder wirbt er sich so einen Kreis von Freunden, der an Bedarfsintensität ersetzt, was ihm an Ausdehnung fehlt, oder — seine Schöpfung bleibt unverstanden, unbegehrt. Einigermaßen zuverlässig kann also der Maler nur die Art von Bedarf bestimmen, die ihn zu unkünstlerischer Produktion führt und ihm infolge geringer Intensität geringere wirtschaftliche Aussichten bietet. Ein Moment aber könnte jeder Maler berücksichtigen, ohne sich damit künstlerisch zu vergeben: das Moment der praktischen Brauchbarkeit, der Wirkung im Raum.

Mit der Psychologie des Kunstbedarfs hängt aufs engste die Wertung des Kunstwerks zusammen.

Alle wirtschaftliche Wertung ist subjektiv. Sie ist das Ergebnis einer gedanklichen Tätigkeit, die in logischer Folge vom Vorstellen zum Begehren führt, ein durchaus persönliches Urteil, das die Beziehungen herstellt und ausdrückt zwischen der Größe eines Gütervorrats und dem individuellen Bedürfniszustand. Diese Subjektivität steigert sich beim Kunstwerk speziell beinahe bis zu unberechenbarer Willkür; denn jeder einheitliche Maßstab und vergleichende Begriff versagt hier, an ihre Stelle treten die außerordentlich variablen Kriterien des Geschmackes und der Sonderverhältnisse des einzelnen und das Kunstbedürfnis, von dem hier der Wertungsvorgang ausgeht, zeigt in sich von der Plumpheit bis zum Kennertum, von ästhetischer Indifferenz bis zur „Sammelwut“ und Kunstbegeisterung unendlich viele Arten und Abstufungen. Daraus erklären sich die großen Verschiedenheiten in der ökonomischen Wertschätzung der gleichen Schulen und Richtungen durch die verschiedenen Individuen. So wird auch die alte und ewig neue Erfahrung verständlich, daß plötzlich ein allgemeines Verlangen nach Bildern wach wird, die lange Zeit gar keinem

Bedarf begegneten. Und hier ist endlich auch der Grund zu suchen für die fortwährenden Wertumwälzungen im Wechsel der Zeiten und für die oft riesigen Wertschwankungen an ein und demselben Objekt in verhältnismäßig kurzer Zeit. Im Gebiet der freien Künste herrscht der Affektionswert.

Die Bildung des wirtschaftlichen Wertes wird beim Gemälde besonders kompliziert durch das Hereinspielen des künstlerischen Wertes. Dieser ästhetische Wert ist das kunstkritische Urteil über die ideellen und technischen Qualitäten des Objekts und er ist an sich streng auseinander zu halten von dem wirtschaftlichen Wert, dem Bedürfniswert, der vom Subjekt ausgeht und sich nach der Brauchbarkeit bestimmt, die das Individuum einem Bilde zur Befriedigung seiner Schau- oder Besitzlust beimißt. Diese beiden Wertungsmaßstäbe können parallel ganz selbständig nebeneinander gehen; es kann aber auch die künstlerische Wertung als ein Glied des wirtschaftlichen Wertungsvorganges erscheinen, insofern nämlich der künstlerische Gehalt des Objektes als ein Faktor seiner Brauchbarkeit mitspielt. Dies ist sogar die Regel und das natürliche Verhältnis, allein es ist keineswegs notwendig der Fall; wie oft begegnen gute Bilder keinem Begehren und werden Werke ohne jede künstlerische Qualität wirtschaftlich hoch gewertet.

Der Gebrauchswert des Bildes ist ein mehrfacher. Er ist in der Regel Genußwert, d. h. er drückt die Brauchbarkeit eines Gutes für das unmittelbare Konsumbedürfnis aus. Bei der Zeichnung für illustrative Zwecke oder der Werkzeichnung für die angewandten Künste ist er in erster Linie Produktivwert, d. h. er schätzt das Gut als Mittel zur Herstellung von Konsumgütern. Der Genußwert ist verschieden. Dem primären und wesentlichen Inhalt des Kunstbedarfs, dem Verlangen nach Kunstgenuß, dient der Schauwert des Objektes. Dieser Schauwert ist nicht, wie Paquet[1]) annimmt, eine dem Gebrauchswert koordinierte, besondere Wertkategorie, sondern ein Inhaltsbestandteil des Gebrauchswertes, der aus den Eigenschaften der Erkennbarkeit und Sichtbarkeit des Gegenstandes

[1]) A. Paquet, Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft, Jena 1908. S. 4.

folgt. Er tritt beim Gemälde ganz besonders in den Vordergrund. Er ist ein sozialer Wert, soweit es allgemein zugänglich ist. Dem Besitzbedürfnis entspricht der Besitzwert des Bildes, der das Maß seiner Eignung als Sammelobjekt, Schmuck- oder Prunkstück oder als Gegenstand der Belehrung, Erbauung, Repräsentation u. a. ausdrückt.

Die außergewöhnliche Subjektivität der Wertung wird erkennbar im Tauschwert. Auch ihm legt jeder das zugrunde, was ihm persönlich das Kunstwerk bedeutet. Der Meister, der den Gedanken in sich reifen sah und mit sorgender Hand zum Leben schuf, er rechnet alle psychischen Reflexe, alle Schmerzen des Werdens und Gebärens kostenmäßig mit ein. Der Beschauer beurteilt lediglich das Resultat der künstlerischen Arbeit, wie es ihm — ihm ganz persönlich — in Anbetracht der Dringlichkeit seines Bedürfnisses, der Brauchbarkeit des Gutes, der Quantität des zur Verfügung stehenden Gütervorrats und der eigenen Zahlungsfähigkeit erscheint. In jener Preisforderung, in diesem Preisangebot drückt jeder den vorgestellten Tauschwert aus. So treten häufig große Wertdifferenzen in Erscheinung.

Der Wert eines Gutes wird bestimmt durch seinen Grenznutzen. Der Grenznutzen des Kunstwerks sinkt keineswegs, je mehr Güter einer Person zur Befriedigung ihres Kunstbedürfnisses zur Verfügung stehen; denn das Kunstbedürfnis des Individuums ist als „ein Bedürfnis nach äußeren Gütern von psychischem Bedürfnis getragen“[1]) an sich schrankenloser Erweiterung fähig. Das Begehren nach ästhetischen Gütern und mit ihm deren Wertschätzung kann wachsen, je mehr Nahrung dem Kunstbedürfnis zugeführt wird. In seinem „Versuch einer Theorie der Bedürfnisse“ schildert Brentano einen Kunstfreund, der ein Kunstwerk erwirbt und davon begeistert ist; hat er dessen Wunder ganz und voll genossen, die tiefsten Mysterien seiner Schönheit enträtselt, so empfindet er diesem Gegenstande gegenüber eine Abnahme des Lustgefühls. Bis er aber zu diesem höchsten Stadium des innersten Erfassens aller zartesten Reize des Werkes gelangt,

---

[1]) L. Brentano, Versuch einer Theorie der Bedürfnisse. München 1908.

hat sich sein Schönheitssinn daran gebildet und verfeinert, sein Kunstbedürfnis vertieft und vermehrt; die Genußeinheit, auf die sich bisher sein künstlerisches Empfinden konzentrierte, übt auf ihn nur mehr verminderte Wirkung, sein Genußverlangen aber und seine Genußfähigkeit sind gewachsen; die Übung der Sinne hat neue, latente Kräfte in ihm entfesselt. Das Gesetz der abnehmenden Reizempfindung wirkt bei den geistigen Bedürfnissen nur dem einzelnen Gute gegenüber; das Bedürfnis an sich wächst an Stärke und Kultur, je mehr Stoff ihm zugeführt wird.

Daraus folgt für die Wertung des Kunstwerks: das ästhetische Bedürfnis muß keineswegs abnehmen, je mehr Güter ihm zur Befriedigung zugeführt werden. Es kann mit jedem Konsumtionsakt steigen und häufig bringt eine neu erworbene Gütermenge statt einer Minderung des Bedarfs und des Reizes eine Steigerung des Grenznutzens und des Wertes. Wer das erste Bild erwirbt, ist ein zager Käufer; der große Sammler ist es, der einem Kunstwerk bereitwillig den großen Wert zulegt.

Zwei weitere Folgerungen ergeben sich aus dieser Modifikation des Gesetzes der abnehmenden Reizempfindung für die Psychologie des Kunstbedarfs. Es folgt daraus einmal eine Tendenz zu zunehmender Intensität des Kunstbedürfnisses. Mag ein Individuum anfangs nur durch außerästhetische Momente, durch Streben nach Anerkennung oder ein vages Luxusbedürfnis, zum Kunstkonsum angeregt worden sein, einmal erwacht und genährt entfaltet sich die Kunstliebe immer mächtiger und begehrlicher. Das psychologische Konsumbedürfnis steigert sich bald zum Bedürfnis nach Kunstbesitz; der Besitz eines Bildes macht Lust zum Erwerb eines zweiten. Theoretisch ist die Möglichkeit eines unbegrenzten Steigens gegeben; der Entwicklungsfähigkeit der Bedürfnisregung fehlt jeder Sättigungspunkt. Eine praktische Grenze ist jedoch psychisch durch die individuellen Anlagen, die sich im allgemeinen nicht weit über die ästhetischen Energien des Volkes und der Gesellschaftsklasse erheben, und materiell in der Konkurrenz anderer Mängelempfindungen und in den Einkommens- und Wohnverhältnissen des Individuums gegeben.

Es folgt daraus weiter eine Tendenz zu zunehmender Dif-

ferenzierung. Durch jeden Akt künstlerischen Genießens schult sich der Geschmack und wird bewußt-persönlicher.

So zeigt sich denn: das Kunstbedürfnis — an sich relativ — vermag sich doch durch seine außerordentliche Anpassungsfähigkeit schon in frühester Zeit durchzusetzen. Es ist ein Kulturbedürfnis, das mit jedem Kulturfortschritt an Dringlichkeit gewinnt und in seinem Werdegang die Veränderungen im wirtschaftlichen und sozialen Leben widerspiegelt. Es ist ein psychisches, schrankenloses Bedürfnis und als solches von unendlich verschiedenen Momenten, von den subjektiven Anlagen, äußeren Verhältnissen und objektiven Einflüssen abhängig. Es wird durch äußere Güter befriedigt. Unter den Sachgütern, die ihm dienen, sind die Werke der freien Künste am wenigsten außerästhetischen Nutzzwecken unterworfen; besondere Vorzüge für die Deckung des Kunstgenuß- wie Kunstbesitzbedarfs weist das Gemälde auf. Das Bild aber ist ein wirtschaftliches Gut, dessen Herstellung eine wirtschaftliche Tätigkeit verlangt. Der Künstler, der das Gut beschafft, entfaltet nicht nur eine kulturelle, sondern auch eine eminent wirtschaftliche Tätigkeit. Unser Kunstbedarf allerdings ist eine äußerst ungünstige Basis für diese wirtschaftliche Tätigkeit; er ist ein Massenbedarf, der außerordentlich viele, für den Produzenten schwer erkennbare, subtile Unterschiede aufweist und dem die künstlerisch wünschenswerte Reife wie die wirtschaftlich nötigen Mittel fehlen.

---

2. Kapitel

Das Künstlergewerbe

§ 4. Zur Geschichte des Künstlergewerbes.

Unsere Kenntnis der Malerei in prähistorischen Zeiten und im Altertum gibt uns nur wenige und vage Anhaltspunkte, um uns ein Bild von der künstlerischen Produktionsweise in jenen Zeiten zu rekonstruieren. Auch über den Malbetrieb des frühen Mittelalters sind wir nur ungenügend unterrichtet. Entsprechend der allgemeinen Wirtschaftsverfassung der Zeit erscheint es wahrscheinlich, daß in der Regel die Malarbeiten innerhalb der erweiterten Hauswirtschaften von einem Glied des autarken Wirtschaftsverbandes ausgeführt wurden. Andrerseits zeigt jedoch ein Vergleich mit der Wirtschaftsgeschichte der Architektur, daß im 9. und 10. Jahrhundert bereits freie Laienmeister gewerbsmäßig künstlerisch tätig waren. Diese Laienkünstler fügten sich für die Dauer ihrer Dienstleistung der Wirtschaftseinheit, für die sie arbeiteten, der Konsumtionseinheit des Fürstenhofs, der Ritterburg oder der familia ecclesiae, ein; zur Hilfeleistung wurden ihnen Hörige des Arbeitgebers beigegeben. Die romanischen Baumeister, von denen uns diese Arbeitsweise überliefert ist, kamen meist aus Oberitalien; Italiener waren auch die Meister, die Karl der Große zur Ausmalung der Pfalz zu Ingelheim und des Doms zu Aachen berief. Es mag also wohl das gleiche Arbeitsverhältnis auch in der Malerei vorgekommen sein. Die wichtigsten Zweige der Malkunst sind in dieser Zeit die Buch- und Wandmalerei. Die Buchmalerei war vor allem innerhalb der geschlossenen Wirtschaftseinheit des Klosters bei den Mönchen in Übung; ihre Miniaturen erfreuten sich bei der hohen Geistlichkeit und den großen Grundherren so großer Beliebtheit, daß sich hier schon

sehr früh eine Überschußproduktion entwickelte. Zeitlich später fand auch die Fassaden- und Wandmalerei in den Kirchen und Klöstern ausgedehnte Pflege. Sie wurde mit dem Wachsen der Kultur und des Wohlstandes auch von den weltlichen Großen rezipiert; sie wurde bereits unter den Karolingern und Ottonen angewandt, kam aber erst im 14. Jahrhundert allgemein in Aufnahme. Sie wurde von Geistlichen und Laien geübt; begabte Ministerialen und Künstler, die in einem freiwilligen Dienstverhältnis am Hofe lebten[1]), malten die Burgkapelle mit kirchlichen Bildern, die kahlen Palastwände — soweit wir wissen, erst in späterer Zeit — mit fröhlichen Szenen aus dem Ritterleben aus. Mit der gotischen Bauweise, die die Wandflächen mit zahlreichen, hochstrebenden Fenstern unterbrach, blühte daneben die Glasmalerei in den nordischen Ländern empor. Die hauswirtschaftliche Kunstübung tritt nun mehr und mehr zurück; die Malkunst erscheint als ein freies Gewerbe, das berufsmäßig von Laien betrieben wird. Der Maler verkauft seine Arbeitskraft und Kunstfertigkeit auf Grund freier Vereinbarung und wirbt in gleicher Weise seine Gesellen an: das Herrschaftsverhältnis wird zum Vertragsverhältnis.

Der Maler arbeitet gewöhnlich im Lohnwerk und wird nach Bedarf von Kirchen, Herren und Städten berufen. Es sind uns Kontrakte überliefert, in denen genau die Arbeit, die der Meister zu liefern hat, und sein Lohn, sowie die Art seiner Verköstigung vereinbart wird. Meist handelt es sich um Arbeiten im Zeitlohn, mitunter auch um umfassende Akkordarbeiten, zu denen viele Gesellen benötigt werden und zu deren Vollendung nötigenfalls auch mehrere Meister hintereinander zugezogen

---

[1]) G. K. Nagler, Künstlerlexikon. München 1845. Bd. XXII, S. 132 zitiert Gnadenbriefe Kaiser Karls IV. für Nikolaus Wurmser aus den Jahren 1359 und 1360, in denen er den Prager Meister „Dilectus nobis magister Nicolaus pictor familiaris noster“ nennt und ihm Abgabenfreiheit und das Privileg verleiht: „Nicolao dicto Wurmser de Argentina pictori suo propter hoc, ut ipse diligentiori studio pingat loca et castra ad que deputatus fuerit, quod ipse possit disponere, legare, donare, testari et ordinare de bonis suis etc. etc.“ Eine ähnliche Stellung nimmt Meister Dietrich, familiaris Theodoricus, am böhmischen Hofe ein.

werden[1]). Die Materialien sind teuer; sie werden meist nur zum Teil vom Auftraggeber geliefert, regelmäßig aber gehen bis gegen Ende des Mittelalters die kostspieligsten Farben, Gold und Ultramarin, zu Lasten des Bestellers. Das Malen im Lohnwerk hat sich durch alle Zeiten erhalten, wenn auch nicht als regelmäßiges Betriebssystem. Noch im 15. Jahrhundert scheint es jedoch sehr verbreitet gewesen zu sein; später wird dieses System im allgemeinen nur noch bei Kollektivarbeiten oder rein handwerklichen Arbeiten, wie z. B. Restaurierungen oder Herstellung mehrerer Kopien desselben Bildes, angewandt. In den Niederlanden ist es sogar noch im 17. Jahrhundert sehr gebräuchlich und heute noch entspricht ihm die Arbeitsweise der Kirchenmaler unserer Gebirgsländer.

Die Wandmalerei erforderte naturgemäß ein Arbeiten außerhalb der Werkstatt und vermochte eine regelmäßige Beschäftigung an einem Ort nicht zu bieten; infolgedessen sind alle Freskanten, gleich Giotto, Wanderkünstler[2]). Die Vorbedingung zu seßhaftem Gewerbebetrieb war eine reichere Enfaltung der Tafelmalerei. Diese erringt sich zuerst in Italien ihren Rang neben den anderen Künsten; in Deutschland, den Niederlanden und Frankreich entwickelt sich eine bedeutende Tafelmalerei erst nach der Mitte des 14. Jahrhunderts. In den blühenden Städten mit regem und regelmäßigem Absatz entsteht ein Malerhandwerk.

Nach Handwerksitte schließen sich diese bürgerlichen Meister zu wirtschaftlichen Schutzverbänden zusammen[3]). In diesen

---

[1]) Nagler, Künstlerlexikon, Band II, S. 546, berichtet von einem Bild im Primaziale zu Pisa, daß die ersten Meister, denen es aufgetragen worden sei, Uguccione Gruccio und Jacopo Nuccio waren, die erste Zahlung dann an Magister Franciscus di San Simone, an Datus, Tura und schließlich Cimabue geleistet wurde.

[2]) Bücher, Entstehung der Volkswirtschaft, Tübingen 1908. S. 421. „Die ersten Gewerbe, welche sich als berufsmäßige Tätigkeit einzelner von der Hauswirtschaft ablösen, werden im Umherziehen betrieben. Die großen Religionsstifter, die ältesten Dichter und Philosophen, die Musiker und darstellenden Künstler der Vorzeit sind überall große Wanderer".

[3]) Daraus erklärt es sich zum Teil, daß in Italien früher eine namhaftere Kunst entstand, als in Deutschland, wo die Städte erst im 13. Jahrhundert erstarkten.

Gilden, gewöhnlich nach dem heiligen Maler St. Lukas genannt, fanden sich die Maler anfangs meist mit anderen Gewerben zusammen; im Laufe der Zeit sonderten sie sich zu eigenen Zünften ab[1]).

Auch der Werdegang des Malers entsprach ganz den mittelalterlichen Handwerksbräuchen. Der angehende Künstler trat bei einem zünftigen Meister in die Lehre und lernte dort sein Metier von Grund auf. Er mußte die Farben bereiten, die Malfläche grundieren und fertigte nach langjähriger Lehrzeit sein Gesellenstück. Nun ging es auf die Wanderschaft. Er besuchte Werkstätten geachteter deutscher Meister; doch hielten ihn die Grenzen des Reiches nicht und früher wie die anderen Handwerker zog der Malergeselle ins Ausland, nach dem kunstberühmten Italien und den Niederlanden. Zurückgekehrt von der Fremde macht er sein Meisterstück und läßt sich dann selbständig nieder; er übernimmt die väterliche Werkstatt oder heiratet ins Geschäft wie Wohlgemut in Nürnberg, der seines Meisters Wittib freit, oder Zeitblom, der Meister Schüchlins Tochter ehelicht. Wie bei jedem anderen Gewerbe kann beim Ausscheiden des Meisters ein Geschäftsnachfolger den Betrieb weiterführen. Nicht das Talent qualifiziert zur Ausübung des Künstlerberufs, sondern

---

Die erste mir bekannte Zunft ist die 1290 in Venedig begründete Zunft zum heiligen Lukas, der 1339 eine gleiche in Florenz folgte. Die erste deutsche Zunft dürfte die 1348 begründete Prager Malerzeche sein.

In München waren die Maler bereits im 15. Jahrhundert zünftig. Kronegg, Illustrierte Geschichte der Stadt München, München 1903, S. 58, zitiert aus den Aufnahmevorschriften von 1458: „Keiner soll angehen als Mahler. Er mach dann vor ein Meisterstuck nach der Handwerchshaise auf mahle. Ein Maler soll mache ein Marienpild, das die Veldung geplanget sei von feinem Gold und darin gepuntzieret". Um 1600 stieg die Zunft auf „82 Meister, größtenteils Fremde, die sich in dem gastfreundlichen, kunstsinnigen München niedergelassen hatten".

[1]) Von der seit 1579 bestehenden Lukasgilde in Haag, die Maler, Anstreicher, Glasmaler, Glasfabrikanten, Glashändler, Goldschläger, Stecher, Bildschnitzer, Steinmetzen, Buchbinder, Buchdrucker, Buchhändler ... umfaßte, trennten sich die Maler 1656, begründeten eine eigene Zunft, zu der Maler, Kunstliebhaber und Kunsthändler gehörten. Die Utrechter Maler gehörten noch im 16. Jahrhundert der Sattlergilde an. Vgl. H. Flörke, Der niederländische Kunsthandel im 17. und 18. Jahrhundert. Basel 1901.

häufig erbt sich das Handwerk des Vaters in der Familie fort, mitunter sogar durch mehrere Generationen.

Der Wirkungskreis des Handwerksmeisters ist in der Regel lokalbeschränkt und geschützt. Von einem Zentralpunkte aus wird die umliegende Provinz als ausschließliches Marktgebiet versorgt. Die Lokalschulen weisen nicht nur einen künstlerisch einheitlichen Grundzug auf, sie bedeuten ursprünglich auch eine wirtschaftliche Einheit, in der kein Handwerksmeister, mag er eine noch so starke Künstlerindividualität sein, übermäßig stark persönlich hervortritt[1]).

Lange allerdings erhält sich dieser Zustand nicht. Der Künstler bedarf der lebendigen Fühlung mit dem Kunstschaffen der Zeit. Es bahnen sich Wechselbeziehungen zwischen Nachbarschulen und den berühmtesten Pflegstätten der Kunst an. Früh lockert sich so die Geschlossenheit der zünftigen Organisation. Künstler wandern von einer Kunststätte zur anderen und werden aus Kunstzentren in die Provinzstädte, an Fürstenhöfe und in Orte mit unentwickeltem künstlerischem Leben berufen.

Der Meister arbeitet anfangs ausschließlich auf Bestellung. Weit entfernt von der Spezialisierung unserer Zeit ist er oft gleichzeitig auch Baumeister, Bildhauer und graphischer Künstler. In der Spätzeit der Gotik bildet sich allmählich eine zunftmäßig geregelte Arbeitsteilung aus. Gleichwohl zeigen viele der großen Künstler noch in späteren Jahrhunderten eine erstaunliche Universalität. Insbesondere haben uns die großen Maler auch reiche Schätze an kunstgewerblichen Entwürfen hinterlassen und sind oft selbst aus dem Kunstgewerbe, vor allem dem Goldschmiedegewerbe, hervorgegangen. Die Holzschnittkunst wird viel betrieben und als häufiger Nebenerwerb der Maler findet sich das Bemalen von Holzfiguren, Gemälderestaurierung, ja sogar das Ausmalen unfertiger Bilder verstorbener Meister. Lukrativ scheint das Bemalen von Waffen und Geräten, die Anfertigung von Firmenschildern und anderen Handwerksarbeiten gewesen zu sein, womit sich auch berühmte Meister befaßten. Manch-

[1]) Mit dieser unpersönlichen Kunstübung hängt es auch zusammen, daß die Bilder gar nicht signiert oder nur mit Monogrammen versehen wurden. Der Donator ist wichtiger; sein Porträt und Wappen und vielfach auch sein voller Name werden auf dem Bilde angegeben.

mal verbindet der Künstler mit der Malerei fremde Berufe, ähnlich wie Sachs der Schuster als Meistersänger sich hervortat. So war Squarcione Inhaber einer Stickereiwerkstätte und Schneiderei, Jan Steen war Schenkwirt, Hobbema Steuereinnehmer, von de Velde Inhaber eines Leinwandladens. Andere Künstler erscheinen wieder als große Unternehmer; wie später die Ateliers eines Rubens, Rigaud oder Boucher müssen wir uns bereits die Werkstätten von Pleydenwurff-Wolgemut, Ghirlandajo u. a. als ansehnliche Betriebe vorstellen. Beides vereinte Lukas Cranach, der viel Gesellen beschäftigte und neben der einträglichen Mal- und Zeichenkunst noch eine Buchhandlung und eine Apotheke betrieb und überdies Bürgermeister von Wittenberg war.

Der Übergang von der Kundenproduktion zur Warenproduktion hat sich jedenfalls schon vor 1500 vollzogen. Ein Bild des Konrad Witz aus Basel um 1430, im Straßburger städtischen Museum befindlich, zeigt im Hintergrund eines Kircheninneren einen Ausblick auf die Straße, auf der ein Maler und Bildschnitzer auf einem Verschlußladen seine Ware feilhält. Dürer arbeitet großenteils ohne festen Auftrag als Warenproduzent.

Die Meister des Cinquecento setzen dann den „persönlichen Stil ... an die Stelle des früheren örtlich genossenschaftlichen. Ihre Art emanzipiert sich von der allgemeinen ihres Geburtslandes, und die Schulen, welche sie gründen, sind nunmehr an den Namen des Gründers und nur mehr sehr lose an den Ort seiner Tätigkeit geknüpft“[1]). Der Maler entledigt sich so der engen Abhängigkeit von seinen Kunden und seinem Standort und entwickelt sich zum freien, schaffensfrohen Künstler, bleibt aber Handwerker nach Arbeitsweise und Arbeitsverfassung.

Anders gestaltet sich Stellung und Wirtschaftsweise des höfischen Künstlers. Am französischen Hofe sind bereits im 14. Jahrhundert Maler als Hofbeamte nachweisbar; ihnen oblag die Leitung des ganzen Kunstbetriebs am Hofe, das Arrangement von Festen, Entwerfen von Sattelzeugen usw. Aus der mittelalterlichen Hofhaltung vererbt sich das in die Neuzeit; an fast allen großen und kleinen Höfen sind

---

[1]) Franz v. Reber, Geschichte der Malerei. München 1894. S 145.

Hofmaler tätig. „Eine Art lockeren Beamtentums“ nennt Naumann charakteristisch die Stellung dieser Künstler am Hofe, „bei dem man das Wort locker ebenso unterstreichen muß, wie das Wort Beamter“[1]. Die Hofmaler beziehen häufig einen festen Gehalt, der allerdings vielfach nur einen Vorschuß oder eine Teilzahlung für die künstlerische Tätigkeit bedeutet. Nicht selten bekleiden sie Hofämter. In Frankreich und Spanien haben sie bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts hinein nur den Rang niederer Palastbeamter. Anderwärts genießen sie hohe Ehren und die größten unter ihnen werden Edelleuten gleichgeachtet, so insbesondere die Maler an den prachtliebenden italienischen Höfen und in päpstlichen Diensten. Holbein den Jüngeren sehen wir als königlichen Maler Heinrichs VIII. nach England berufen und Cranach, in den Adelstand erhoben, am sächsischen Hofe tätig. Im deutschen Reiche waren jederzeit die Fürsten und der Hochadel auch für den nicht höfischen Künstler wichtige Auftraggeber. Mit der Vernichtung des bürgerlichen Wohlstands im Reich durch den dreißigjährigen Krieg und dem Aufkommen des Absolutismus gewann dann die höfische Kunst, die ungeachtet der merkantilistischen Prinzipien meist von fremden Künstlern in fremdem Geiste ausgeübt wurde, vollständig das Übergewicht über die verkümmernde und kümmerliche Handwerksmalerei.

Die Malergilden hatten aus inneren Gründen nie die gleiche Macht wie die anderen Zünfte zu erlangen vermocht. Das Einzwängen der Künste in Formen und Fesseln der mittelalterlichen Handwerksverfassung stand zu sehr im Gegensatz zu den Grundbedingungen ihres Gedeihens. Die Kunst braucht Bewegungsfreiheit und kann der Berührung mit fremdem Schaffen, eines befruchtenden Austausches der gedanklichen und technischen Errungenschaften nicht entbehren. Ein Abschließen des städtischen Kunstlebens nach außen bedeutete deshalb eine Unterbindung ihrer Entwicklung. Ein Aufrechterhalten des exklusiven Charakters der Zunft war im Malergewerbe nicht möglich. Ebensowenig war eine zünftige Regelung des Zugangs zum Handwerk

[1] Naumann, Die Kunst im Zeitalter der Maschine. Berlin-Schöneberg. 1908. S. 6.

oder des Angebots praktisch durchführbar. Stand doch ein großer Teil der Künstlerschaft: der dilettierende Eigenwirtschaftler, der Wandermeister, der unzünftige freie Künstler im Stadtgebiet und der Hofmaler von alters her und später auch der privilegierte Akademiker außerhalb der Zwangsgewalt der Gilde. Auch das heute vielgepriesene handwerkliche Ausbilden des Talents nach Zunftformen und -traditionen erschien mangelhaft; früh schon wurde das System der Werkstättenerziehung durchbrochen und die Vorbildung des jungen Künstlers staatlich privilegierten gewerblichen Unterrichtsanstalten übertragen. Schließlich mußte eine einheitliche Leitung und Verteilung der Produktion und Schaffung sowie Regelung des Absatzes von einem Zentrum aus in einem Gewerbe versagen, wo wie in der Kunst die ganze Arbeitstätigkeit des Unternehmers so sehr von seiner individuellen Veranlagung, sein wirtschaftlicher Erfolg von dem Geschmack des Konsumenten abhängt. Zudem hoben den Künstler die großen Aufgaben seines Berufs, die Anteilnahme der Öffentlichkeit an seinem Schaffen, die höhere Bildung, die vornehme Herkunft und das große Ansehen mancher Berufsgenossen über alles andere Handwerk hinaus. Die Zunftorganisation paßte nicht mehr für die neuen Verhältnisse im Kunstschaffen und für die wachsenden Aufgaben des Künstlers.

So mußten die Malerzünfte in den Städten immer mehr an Bedeutung verlieren. Vereinzelt fristeten sie noch bis ins 18. Jahrhundert ihre Scheinexistenz[1]). Vielfach wurde die Gildeverfassung des Malergewerbes schon früher beseitigt. Italien, wo Fürsten und Volk in Ehrung der Künste wetteiferten und die schönen Künste schon früh an Hochschulen gelehrt wurden, ging darin voran; schon 1640 bestimmt der Senat von Genua, die alten Zunftgesetze sollten nurmehr für die niederen Maler mit offenen Läden Geltung haben. Im gleichen Jahr erklärt der Magistrat von Nymwegen — in den Niederlanden freilich zunächst noch eine Ausnahmeerscheinung — auf wiederholte Klagen des Lukasamtes über das außergildliche Arbeiten einiger Künstler, daß das Malen und Porträtieren nach dem Leben eine freie Kunst

[1]) Den Maler Anton Graf zwang die Augsburger Zunft noch 1756, mangels der nötigen Gesellenzeit seine Beschäftigung als Maler einzustellen.

und in keinem Fall irgend welchem Amt unterworfen sei. In Deutschland vollzog sich diese Entwicklung erst im 18. Jahrhundert im engsten Anschluß an die Akademien. Für die Akademie der Künste in Wien wurde zunächst bestimmt: Die Schüler, die aus der „Ausübung einer der Künste ihr Gewerbe machen, sind vom Militärdienst befreit und erhalten, wenn sie in einem großen Konkurs den II. Preis erhalten haben und denselben der Akademie überlassen oder, wenn sie sich sonst in einer Kunstarbeit auszeichnen, ein Schutzzeugnis, auf eigene Hand, aber ohne Gehilfen zu arbeiten". 1773 beseitigte Maria Theresia den Gildezwang für bildende Künstler in ihren Landen. In Preußen geschieht der erste Schritt in der Verordnung vom 29. April 1786. Diese Verordnung, die übrigens auch das erste deutsche Kunstschutzgesetz enthält, setzt fest: „... daß in Dero sämtlichen Staaten ein jeder, der sich als akademischer Künstler bei Dero Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin immatrikulieren läßt, er sey Mahler, Bildhauer, Kupferstecher, Medailleur oder wie er sonst Namen haben mag, nicht nur seine Kunst unbehindert, frey und sicher, ohne den geringsten Widerspruch aller Zünfte und Gilden, wie sie immer Namen haben mögen, zu treiben und fortzusetzen privilegiert und berechtigt sein soll"[1]).

---

[1]) Vgl. dazu J. G. Krünitz, Ökonomisch-technologische Enzyklopädie. Brünn 1793, Bd. 55 „Kunstakademien". Ein weiteres interessantes Beispiel dafür, wie der künstlerische Charakter der Tätigkeit zur Lockerung der Gildebildung beitrug, gibt die dort angeführte Mitteilung über die Kopenhagener Akademie 1787: „Jeder Handwerker in Kopenhagen, dessen Arbeit der Zeichnung bedarf, muß sein Meisterstück der Akademie zur Beurteilung vorlegen und diese sieht darauf, daß nicht kostbare, sondern zweckmäßige und nützliche Dinge verfertigt werden. Der Magistrat darf niemand ohne ein solches Zeugnis als Meister einschreiben lassen. Dagegen kann jeder, der einen großen Preis der Akademie gewonnen hat, ohne Formalitäten und Meisterstück nach gewonnenem Bürgerrechte seine erlernte Profession allenthalben in den dänischen Staaten ungehindert treiben. Diese nützliche Verordnung ... hat auch unter der für technische Beschäftigungen bestimmte Jugend eine solche Nacheiferung erweckt, daß es schon am Platz zu ihrer Aufnahme in den Schulen zu fehlen anfing. Man sieht, daß unsere Maurer, Zimmerleute und andere Handwerker in Beobachtung guter Verhältnisse und Herstellung schöner Formen geübt sind. Wir bedürfen jetzt keiner ausländischen Bau- oder Werkmeister mehr, da die neuen Werke unserer Eingeborenen die, welche

Der Widerspruch zwischen der Wirtschaftsverfassung der Zeit und dem Wesen der Kunst, der von Ruskin und seinen Jüngern als eine Folgeerscheinung des Kapitalismus betrachtet wird, hat sich auch im späten Mittelalter und in der ganzen Neuzeit geltend gemacht, die Wirksamkeit der Gilden von Anfang an beeinträchtigt und sie früh ins Wanken gebracht. Eine Zwangsorganisation, die wirtschaftlichen Schutz dadurch erstrebt, daß sie den Markt autoritativ beherrscht und den freien Wettbewerb vermittels Abschließung des Marktes nach außen und durch Regelung des Zugangs zum Handwerk und der Produktion nach innen einschränkt, hat für die freien Künste keine Berechtigung und widerspricht ihrem Wesen und ihrer Würde.

Mit dem völligen Zusammenbruch dieser Zwangsorganisation hat sich die Veränderung in der wirtschaftlichen Organisation des Künstlerberufs vollzogen, die durch die Umgestaltung der Produktivbedingungen erfordert wurde.

§ 5. Die Malkunst als Gewerbe.

Mit dem Zusammenbruch der alten Handwerksverfassung verliert auch Arbeitsweise und Lebenshaltung des Malers alles Handwerkliche. Maschine und Kapital bedeuten für sein Gewerbe keine gefährdende Konkurrenz, förderten ihn vielmehr, sobald sie in schrittweiser „Selbsterziehung" zu qualitativer Vervollkommnung und rationeller Beschränkung gelangt waren, und die Zunahme des Wohlstands und des Kunstinteresses sowie die Erschließung neuer Arbeitsgebiete durch die aufblühende polygraphische Industrie und Kunstindustrie verbesserten seine Aussichten in dem Maße, wie die des übrigen Handwerks sich verschlechterten. Froh der neugewonnenen Freiheit und erfüllt von den Ideen des Individualismus und den gärenden Problemen

ältere Ausländer bei uns hinterlassen haben an Eurythmie und Schönheit übertreffen." Am weitgehendsten sind die Privilegien der Petersburger Akademie, die einen eigenen, in sich geschlossenen Wirtschaftskomplex mit einer Erziehungsanstalt bildete, in der die Lehrlinge von frühester Jugend an ihre Erziehung erhielten. Einzelne Mitglieder der Akademie und Lehrlinge waren für sich und ihre Nachkommen freie Leute.

der Zeit setzte er ungezügelte Willkür und vollständigste Selbständigkeit an Stelle der alten Bindung und mit den letzten Fesseln der zünftigen Organisation warf er den letzten wirtschaftlichen Zusammenhalt und Rückhalt von sich.

Wenn er sich aber auch äußerlich noch so sehr aller Abzeichen gewerblicher Tätigkeit entledigt hat und sich außerhalb des Wirtschaftstreibens der Zeit stellte, so ist er doch Handwerker geblieben. Es widerstrebt wohl zunächst unserem Gefühl, den bildenden Künstler als Handwerker anzusehen. Die Dekadenze des Handwerks im 19. Jahrhundert hat uns gewöhnt, ein Zerrbild vom Wesen des Handwerks in uns zu tragen und in Künstlertum und Handwerk Gegensätze zu sehen, die ursprünglich nicht vorhanden waren. Im harten Kampf gegen die moderne Wirtschaftsentwicklung hat das Handwerk alles Freie, Künstlerische, das ihm inne wohnte, verloren, während der Künstler im gleichen Maße, pochend auf das Ansehen und die Kulturaufgabe seines Berufs, alle handwerklichen Kennzeichen abgestreift hat. Aber „auch die hohe Kunst dient der gewerblichen Arbeit. Die materiellen Produkte der Architektur, der Plastik und der Malerei sind gewerbliche Produkte“[1]). In der Regel stellt der Maler, unabhängig und isoliert in seiner Werkstatt aus eigenem Material Güter her, um sie selbst wieder im kleinen zu vertreiben, ist also vom wirtschaftlichen Standpunkt aus Handwerker; in anderen, selteneren Fällen kann er auch Hausindustrieller oder Lohnwerker sein. Böcklins bekanntes Wort „es ist ungeheuer viel Handwerkliches in der Kunst“ gilt auch für ihre Eingliederung in das System der Nationalökonomie. Der Künstler ist aber ein Handwerker besonderer Art; die „wissenschaftliche Qualifikation“, in der Sombart nächst der „technischen Veranlagung“ ein Erfordernis alles handwerklichen Könnens sieht, tritt bei ihm ganz außergewöhnlich stark in den Vordergrund. Ja, die Bedeutung der geistigen Arbeit beim künstlerischen Produktionsprozeß ist so wesentlich und überwiegend, daß die Tätigkeit des bildenden Künstlers dem geistigen Arbeitertum außerordentlich nahe ver-

---

[1]) G. Schönberg, Handbuch der politischen Ökonomie. Tübingen 1896|98. Bd. II, S. 484.

wandt, als ein Grenzgebiet zwischen körperlicher und geistiger Arbeit erscheint.

Die gewerbliche Tätigkeit des Malers zerfällt in zwei Abschnitte: in den geistigen Arbeitsprozeß, durch den Arbeit und Werk ihr Gepräge erhalten, und den technischen Arbeitsprozeß, den handwerklichen Teil seiner Arbeit. Im ersten Stadium erscheinen Verstand, Gefühl und Phantasie als die wirkenden Kräfte. Mit der Konzeption der Idee beginnt das Werk; sie umfaßt das Erlebnis des Stoffes und seine gedankliche Verarbeitung. Daran schließt sich die Komposition, das Übersetzen der Idee in ein sinnfälliges Symbol, die Erfindung und Gliederung der äußeren Form. Das klare Erfassen des Wesenszuges des Stoffes, das Enthüllen seiner innersten Schönheit und das Gestalten seiner künstlerischen Form erfordern außerordentliche Kenntnisse und hohe intellektuelle poetische und ästhetische Begabung. Diese Fähigkeiten, die bei dem Genie aufs vollkommenste ausgebildet sind und ihm ein müheloses Schaffen gestatten, können bei anderen teilweise oder vollständig versagen; ihre geistige Tätigkeit gestaltet sich qualvoll und gezwungen. So wird die Produktion nicht minder buntfarbig wie der Bedarf.

Das Ziel der technischen Tätigkeit ist die stoffliche Wiedergabe der konzipierten und durchdachten Bildidee. Die Arbeitsweise ist dabei sehr verschieden. Sie umfaßt vorbereitende Handlungen teils kompositiver Natur wie den Entwurf der Gesamtdarstellung, das Zusammentragen von Skizzen zu den einzelnen Partien, teils rein technischen Charakters, wie die Bereitung und Behandlung des Malgrundes, die Herstellung des Aufrisses. Jene Studien sind die Hilfsprodukte des Künstlers; sie werden, wenn sie nachträglich als selbständige Handelsware in den Verkehr kommen sollten, zu Nebenprodukten. Im Gegensatz zu dem fertigen Gemälde sind sie Halbfabrikate. Je nach den Gewohnheiten des Künstlers oder der Natur des darzustellenden Gegenstandes können alle oder einzelne Vorarbeiten wegfallen. Die technische Arbeit besteht dann ausschließlich in der Ausführung des Gemäldes; Malverfahren, Malmaterialien und Malmanier sind dabei außerordentlich verschieden. Der technische Produktionsprozeß stellt

ebenso außergewöhnliche Anforderungen an die Energie, Kunstfertigkeit und Virtuosität des Malers wie der geistige Arbeitsprozeß an seine psychischen und intellektuellen Kräfte.

Die Loslösung der Kunst aus den zünftigen Formen, die zu einer unschätzbaren künstlerischen und gedanklichen Bereicherung der Malkunst führte, hat für die Maltechnik unersetzliche Verluste zur Folge gehabt. Der Künstler verlor den persönlichen Zusammenhang mit den Materialien, die er verarbeitet. Außerordentliche Komplikationen und außerordentliche Verwilderung charakterisieren die moderne Maltechnik. Im Werkstättenbetrieb hatte der Lehrling von Grund auf das Farbenreiben, die Behandlung der Bindemittel und die Bereitung eines geeigneten Malgrundes erlernen müssen. Heute hat die Fabrik die gebrauchsfertige Lieferung der Materialien übernommen. Dem Maler, der mit diesen qualitativ außerordentlich verschiedenen Fabrikaten arbeitet, entzieht sich in der Regel jede Kenntnis ihrer Zusammensetzung und Dauerhaftigkeit, ihrer chemischen Eigenschaften und Gesetze. Er hat so mit den Farbengeheimnissen der alten Meister auch die Unmittelbarkeit und Solidität ihrer Technik verloren; er steht als „Abenteurer“ dem Rohstoff gegenüber, aus dem er dauernde Werte schaffen will, und ist so hinsichtlich der Haltbarkeit seines Werkes dem Zufall preisgegeben. Das Risiko trägt der Konsument. Es darf auch die wirtschaftliche Seite dieses Zustandes nicht übersehen werden; mit der Haltbarkeit büßt das Gemälde an Brauchbarkeit und Bedarfsangemessenheit ein. Die Bilder Makarts, einst als Meisterwerke des Kolorismus gefeiert, haben schon nach kurzer Zeit durch starkes Nachdunkeln zum Teil ihre Reize eingebüßt; Stucks Krieg geht infolge des unglückseligen Malgrundes und Farbenmaterials dem sicheren Zerfall entgegen und, wer Menzels Flötenkonzert gesehen, wird sich mit Bedauern der zahlreichen und großen Sprünge erinnern, die das Bild durchziehen. Noch manches ähnliche „monumentum aere perennius“ ließe sich anführen. Die Schuld an diesen Zuständen darf man nicht allein Mißbräuchen in der Farbenfabrikation und im Farbenhandel beimessen; sie sind nicht minder eine der bedenklichsten Folgen einer überhebenden Verkennung seines Handwerkertums durch den Künstler. Auch der Maler muß die Leitsätze „Schönheit des soliden Materials, Schönheit

der gediegenen Arbeit ...“, die das Motto der Dresdener Kunstgewerbeausstellung 1906 enthielt, als Arbeitsgesetze betrachten. Die unhaltbaren Zustände auf dem Gebiete der Maltechnik und insbesondere der Materialienkunde haben in den letzten zwei Dezennien eine Reihe Künstler, Chemiker und Fabrikanten auf Anregung von A. W. Keim zu solidarischem Vorgehen veranlaßt[1]). Ihre Bestrebungen haben lange mit Interesselosigkeit und Unverständnis, ja selbst gegen offene Feindseligkeit zu kämpfen gehabt, doch haben sie immerhin bereits erfreuliche Fortschritte gezeitigt. Ihnen verdanken wir es, daß man allmählich überhaupt wieder beginnt, den technischen Grundlagen der Kunst die erforderliche Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Das ist eben die Besonderheit im Schaffen des bildenden Künstlers, daß seine geistige Schöpfung nicht ohne die technische Wiedergabe im materiellen Stoff in Erscheinung treten kann, daß sein Künstlertum ein handwerkliches Können zur notwendigen Voraussetzung hat. Daß sein Werk ein Produkt geistiger Arbeit ist, unterscheidet ihn vom übrigen Handwerk; daß es ein materielles Produkt ist und Handwerksfertigkeit erfordert, scheidet ihn vom rein liberalen Beruf. Schönheitssinn allein eignet nur zum Kunstkenner und Kunstenthusiasten; um den Künstler zu schaffen, muß sich das Können der Form damit verbinden. So ist der technische Arbeitsprozeß die unentbehrliche Grundlage und es ist manch einer, dem Tiefe des Gedankens und Höhe des Wollens eigen waren, am Mangel gleichwertiger technisch-bildnerischer Gabe gescheitert. Auch hier liegt ein tragischer Konflikt im Künstlertum. Das eigentlich künstlerische Moment der Malerei aber ist die geistige Tätigkeit. „Die Kunst bleibt Kunst; wer sie nicht durchgedacht, der darf sich keinen Künstler nennen“.

---

[1]) Als Mittel zur Bekämpfung der Malmaterialienfälschung wurden vorgeschlagen: Verbot der Phantasienamen für Farben, Angaben ihrer chemischen Bestandteile auf der Etikette, Ausschaltung aller Farben mit Ausnahme von etwa fünfzig, Einführung einer Normalfarbenskala. Eine rege Tätigkeit entwickelt die 1886 in München gegründete „Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren“, die eine wissenschaftliche Versuchsstation und eine Materialiensammlung gründete und „die Technischen Mitteilungen für Malerei“ herausgibt.

Dem Goetheschen Satz entgegen lassen sich so manche als „Künstler“ bezeichnen, die doch, wie Segantini es ausdrückt, nur „geschickte Arbeiter mit dem Pinsel“ sind. Ästhetisch unempfänglich und geistig unbedeutend beherrschen sie nur die technischen Handgriffe der Kunst. Ihre Werke sind die Erzeugnisse mechanischer Handwerksgeschicklichkeit, geistloser Fertigkeit und objektivieren weder eine selbständige Empfindung noch Erkenntnis. Sie sind zwar mit Mitteln und Technik der Malerei hergestellt, doch ohne jede persönliche, bewußt-künstlerische Zutat; sie stellen das Trivial-Schematische der Gattung, nicht das Besondere des Objekts dar. Bilder dieser Kategorie erscheinen daher als vertretbare Marktware, als Typprodukte[1]), an denen nur ein grober Geschmack, der Typbedarf, Gefallen finden kann. Die Typproduktion paßt sich mit Vorliebe der in der Entwicklung abgeschlossenen und anerkannten akademischen Richtung an, tritt aber — ein Zeichen erwachender Marktgängigkeit — alsbald auch innerhalb der jüngeren Malschule auf, ebenso wie es Individualproduzenten in beiden Lagern gibt. Der Typmaler schafft bloß Augenblickswerte, bleibende und kulturelle Werte erhält das Werk des Künstlers erst durch die Mitarbeit von Herz und Verstand.

Den Individualkünstler zeichnet vor jenem eine innere künstlerische Überzeugung, ein eigenes künstlerisches Wollen aus. Ihm ist die Malkunst nur ein Mittel — ein feines, wundertiefes Mittel — zum Ausdruck seiner Persönlichkeit; die persönliche Note mag sich im Vorwurf, in dessen geistiger Auslegung oder künstlerischen Gestaltung oder in der Wahl und Behandlung der Mitteilungsform der Bildidee offenbaren. Während den Typmaler sein Handwerk beherrscht, beherrscht der echte, der individuelle Künstler sein Handwerk. Er ist ein Dichter, der mit Form und Farbe das Wesen und die innerste Schönheit seines Stoffes wiedergibt, wie er ihn erlebte und be-

---

[1]) Grützner äußerte einmal: „Meine Mönchsbilder, Wein und Bier prüfenden Patres werden immer und immer wieder von Kunsthändlern und Liebhabern verlangt, und ich kann nicht umhin, dieses Thema, soviel mir möglich, zu variieren. Meine Erfolge haben eine Menge Kollegen veranlaßt, ebenfalls Pfaffen zu malen, ja es hat sich die reinste Pfaffenmalerkolonie hier ausgebildet“. Werkstatt der Kunst II, 12.

seelte. Geistige Energie, Schönheitsempfinden, Einbildungskraft und Verstandesschärfe kennzeichnen ihn und sein Werk. Nicht jeder besitzt diese Eigenschaften in gleichem Maße. Am stärksten sind sie ausgeprägt bei den markanten Persönlichkeiten, den éclaireurs, wie Muther sie nennt, die der ganzen Kultur ihr Gepräge aufdrücken, und bei den tüchtigen Talenten, die, auf erobertem Gebiete wurzelnd, als profiteurs die Werke und Wege jener Genies ausbauen oder ausbeuten. Sie wirken aber auch — wenngleich in verminderter Stärke und Eigenart — bei der großen Zahl ehrlicher Arbeiter mit ernstem Streben und eigenem Wollen. Auch unter den Individualkünstlern sind Maler, deren Schaffen in gewissem Sinne einen typischen Einschlag aufweist. Es sind Künstler, die in einer Manier stecken geblieben sind, sei es daß ihr Können bei anderen Aufgaben versagt, sei es daß sie mit Rücksicht auf die Markterfolge eines Genres diesen mit Virtuosität und Routine pflegen und bewußt einer künstlerischen Weiterentwicklung entsagen.

Der Maler braucht zu seinem Beruf kein großes und kein kostspieliges Sachvermögen. Außer dem Arbeitsraum benötigt er nur die Arbeitsmittel, das sind die Rohstoffe (Farben, Firnisse, Bindemittel, Keilrahmen, Leinwand u. a.) und die Betriebsgeräte (Palette, Pinsel, Staffelei, Farbenkasten, Gliederpuppe u. a.). Es ist daher weder der Besitz großer Kapitalien Voraussetzung für das Unternehmen oder sein Gedeihen, noch gibt das Kapital als Produktionselement den Ausschlag im Wettbewerb der einzelnen Betriebe. Die wichtigsten Produktivmittel des Künstlers sind nicht das Betriebskapital, sondern seine psychischen Energien, seine Persönlichkeit.

Es ist deshalb eine Trennung des Produktionsprozesses vom Individuum, ein Loslösen der Persönlichkeit aus dem Wirtschaftszweck bei der Malkunst undenkbar. Die manuelle wie intellektuelle Tätigkeit des Künstlers ist eine höchstpersönliche, qualifizierte Arbeitsleistung. Es kann also der Maler mit all seinen Gaben und Kräften niemals durch Sachgüter ersetzt werden und er kann nur in einem Ausnahmefall mit gleichwertigem Erfolg durch ein anderes Wirtschaftssubjekt vertreten werden, nämlich bei jener niedersten Art von Typproduktion, die im Manufaktur- und Verlagssystem be-

trieben wird; hier kann in keiner Weise mehr von einer geistigen Tätigkeit beim Produktionsprozeß, also auch nicht von künstlerischer Leistung die Rede sein. Von dieser Anomalie im Künstlergewerbe wird später im Zusammenhang mit der Morphologie des Gewerbes noch näher zu handeln sein.

Bei der künstlerischen Produktion erscheint infolge der Unvertretbarkeit des Wirtschaftssubjekts das selbständige Unternehmertum, der Kleinbetrieb und Alleinbetrieb, als die angemessenste Wirtschaftsform. Eine Kollektivorganisation des Kunstmalergewerbes ist immer nur auf Kosten der Originalität, der künstlerischen Einheit und Vollendung des Produktes möglich und kann, wenn als Leiter des Unternehmers ein Kapitalist, nicht ein Künstler fungiert, nur bei schlechtester typenmäßiger Produktion vorkommen. Die moderne Wirtschaftsorganisation, bei der das Kapital die Persönlichkeit unterdrückt, ist im Bereich der freien Künste eine unnatürliche Erscheinung; sie findet sich nur bei der niedersten Art von Typproduktion, im übrigen zeigen sich Gegensätze zwischen dem Künstler und dem kapitalistischen Unternehmertum wohl vielfach bei der wirtschaftlichen Verwertung des Kunstwerks, nicht aber bei seiner Produktion.

„Dem Wesen kapitalistischer Organisation völlig fremd ist die höchst persönliche, individuell-isolierte Werkschöpfung des einsamen Arbeiters"[1]). Fremd ist ihm die Produktionsweise des Künstlers: wertvolles Sachvermögen kann seine Arbeit nicht fördern, gesellschaftlicher Betrieb sie nur qualitativ schädigen. Eine Steigerung der Intensität der Produktion kann nicht ohne Nachteile für künstlerische Wirkung und Wertung erzielt werden; mag sie auch wirtschaftlich momentan von Vorteil sein, so gleicht sich dies später durch Wertminderung aus.

Den Bedingungen kapitalistischer Organisation widerspricht ferner der Charakter des Produktes. Das Gemälde als Produkt kennzeichnet sich dadurch, daß es notwendig Werk der Hand und zweckmäßig Gegenstand des individuellen Betriebes ist, und dadurch, daß darin weder kostbares Material noch großes Kapital investiert ist; die geistigen Energien bestimmen seinen inneren

---

[1]) Werner Sombart, Gewerbewesen. Leipzig 1904. Bd. I, S. 55.

Wert. Als Qualitäts- und Persönlichkeitsleistung von unendlich mannigfacher Gestaltung und als gebrauchsfertiges und Ganzfabrikat ist es nicht geeignet zur großindustriellen Herstellung. Eine Ausnahme machen nur die schlechtesten, uniformen und unpersönlichen Typprodukte, die durchaus unkünstlerischen Erzeugnisse der Malerei.

Wie das Künstlergewerbe im ganzen aus zwingenden inneren Gründen eine nichtkapitalistische Enklave in unserem Wirtschaftsleben bildet, so ist auch die Künstlernatur den Tendenzen des Kapitalismus nicht zugänglich. Die Kunst — immer eine Hofgängerin der Macht ihrer Zeit — hat auch dem Kapitalismus gedient und für seine Bedürfnisse gearbeitet; seine Prinzipien und Dogmen aber sind ihr wesensfremd und haben daher nur wenig Macht über sie gewonnen.

Freilich treibt auch der Künstler Erwerbswirtschaft. Mag ihn noch so sehr der Werkgedanke fesseln, primum est vivere; von der Arbeitsfreude allein, vom Stolz auf sein Werk und der Hoffnung auf Nachruhm vermag er nicht zu existieren. „Cette élite pourtant qui pense au-dessus des autres, doit vivre comme les autres; le souci du vivre la ramène dans le monde des réalités qui la traitent comme la généralité des hommes. Le milieu, les contingences matérielles, c'est-à-dire les lois économiques, astreignent ces indépendants à rechercher le salaire par les seules voies où ils puissent le conquérir"[1]). Sein Können soll ihm seinen Unterhalt gewinnen. Aber auf kaufmännisches Kalkulieren versteht er sich nicht und nicht die Rentabilität ist ihm der letzte und höchste Zweck seiner Tätigkeit. Nicht nur Erwerbsabsichten und Erwerbsaussichten sondern auch außerwirtschaftliche Motive veranlassen und leiten seine Produktion. „C'est la grandeur de cette besogne intellectuelle qu'elle est avant tout une liberation de l'ambiance, et que l'écrivain publie son âme sans se préoccuper de savoir à quel prix il la vendra"[1]). Das gilt vom Künstler wie vom Schriftsteller. Der Maler will seine Bedürfnisse standesgemäß gedeckt sehen; darüber hinaus aber erstrebt er mehr innere Befriedigung und äußere Anerken-

---

[1]) Vicomte G. d'Avenel, Les riches depuis sept cents ans. Paris 1909.

nung als wachsenden Gewinn und Geldanhäufung. Die Arbeitsfreude ist ihm ein Teil seines Arbeitsgewinnes; das „Interesse am Problem“[1]) dünkt ihm höher als das Interesse am wirtschaftlichen Erfolg.

Diese wirtschaftsfremde Denkweise ist nicht etwa erst eine Folge der kapitalistischen Wirtschaftsorganisation; sie ist eine Eigenart der künstlerischen Erwerbstätigkeit, ein Zeichen des Widerspruchs zwischen dem künstlerischen Schaffen und seinem wirtschaftlichen Zweck. Am schärfsten freilich mußte sie in unserer Zeit des Mammonismus am Gegensatz zu dem gesteigerten Erwerbsinteresse der Allgemeinheit fühlbar werden.

Der Künstlerfreude am Schaffen und Werden entspricht es und entspringt es, daß der Maler bei seiner Arbeit weniger von der Rücksicht auf Nachfrage und Verkäuflichkeit ausgeht; häufig begeistern ihn Künstlerehrgeiz oder Künstlereitelkeit zur Arbeit oder bei der Arbeit und erst dem vollendeten Werke gegenüber kommt der Gedanke an den wirtschaftlichen Zweck seiner Tätigkeit zur Geltung.

Das kann zu einer Entfremdung zwischen Produktion und Bedarf führen. Ein Zwiespalt war erst möglich, nachdem der Maler zur Warenproduktion übergegangen war. Die Gefahr blieb aber auch dann noch gering. Solange das Stoffgebiet des Künstlers begrenzt, sein Konsumentenkreis klein und kunstsinnig war, blieb es immerhin möglich, den Bedarf zu übersehen und das künstlerische Wollen mit ihm in Einklang zu bringen. Die Mehrzahl der Meisterwerke alter Kunst wurden im Auftrage geschaffen oder bedarfentsprechend befunden, zugleich ein Beweis dafür, daß an sich auch die bewußt für den Bedarf schaffende Kunst außerordentliches zu leisten vermag. Daß dabei freilich allzugroße künstlerische Gewissenhaftigkeit des Meisters nicht eben seinem eigenen Vorteil entspricht, davon wissen Dürers Briefe an Jakob Heller zu erzählen.

So mancher Produzent ging aber auch damals schon unbekümmert um den Wirtschaftszweck seiner Arbeit und ohne Kontakt mit dem Bedarf seine eigenen Wege; niemals hat ein

---

[1]) A. Hildebrandt, Gesammelte Aufsätze. Dezember 1909.

Künstler größeres gegen den Geschmack seines Publikums geschaffen als Rembrandt. Diese Erscheinung hat sich heute verallgemeinert. Der Mangel an Fühlung zwischen Produktion und Bedarf ist eines der charakteristischsten Momente unseres Kunstlebens.

Die Ausdehnung und Vielgestaltigkeit des modernen Kunstbedarfs erschweren es dem Maler, ihn zu erkennen und zu übersehen; und wenn er ihn kennt, zieht er es meist vor, sich nicht nach ihm zu richten. Das ist erstens eine Nachwirkung des l'art-pour-l'art-Prinzips, das ihn von der Gebrauchsmalerei ablenkt und eine Neigung zu individualisierender Problemmalerei hervorruft, und ist zweitens eine Folge des ästhetischen Tiefstandes der Menge. Zwar ist auch in unserer Zeit manch treffliche Schöpfung im Dienste des Bedarfes entstanden; die Masse aber, die den modernen Kunstbedarf repräsentiert, verlangt geringe Leistungen oder doch unkünstlerische Zugeständnisse, zu denen sich der Künstler nicht versteht.

Es sind allerdings auch unter den Malern Leute nicht selten, in denen der Erwerbstrieb das Künstlergewissen unterdrückt und die als gute Geschäftsleute bemüht sind, gangbare Artikel zu liefern und aus ihrer Geschicklichkeit Kapital zu schlagen. Das sind vor allem die Mehrzahl der Typmaler, denen an sich die Grundlagen künstlerischer Tüchtigkeit und Schaffensfreude, die geistigen Qualitäten, fehlen. Aber auch mancher individuelle Künstler opfert aus Erwerbssinn oder Erwerbszwang die Entwicklungsmöglichkeiten seines Talentes dem ökonomischen Erfolge eines Genres; wirtschaftlich haben diese Künstlervirtuosen zu ihrer Zeit regelmäßig zu den besonders geschätzten Meistern gehört, künstlerisch sind sie oft an ihrer geschäftsmäßigen Routine zugrunde gegangen.

Die anderen aber — und das sind die feinsten Künstlernaturen — verschmähen es, sich wirtschaftliche Erfolge mit Opfern an ihrem Künstlertum zu erkaufen. Die Anerkennung der Besten steht ihnen höher als der Beifall der Menge, die innere Befriedigung höher als der Arbeitsgewinn. Auch sie rechnen darauf, einem Begehren zu begegnen, aber sie spekulieren nicht auf den Bedarf; unbekümmert — zu unbekümmert meist — um stoffliches Interesse, Umgebungsbedingungen und Gebrauchs-

zweck des Konsumenten bilden sie im Banne ihres Problems ihr Werk. Sie haben sich so dem Bedarf entfremdet. Selbst wo sie Bestellarbeit liefern, zeigt sich häufig eine gegensätzliche Anschauung zwischen dem Künstler und dem den Gebrauchszweck betonenden Auftraggeber; die Affäre „Angelo Jank und der deutsche Reichstag" und die zahlreichen Streitigkeiten über die Ähnlichkeit von Porträts mögen das beweisen. Das ist für Kunst und Leben von Übel; denn es werden dadurch Kräfte von einem Gebiete abgelenkt, wo sie Nützliches leisten könnten, und vor Aufgaben gestellt, zu denen sie ihr Können vielfach nicht berechtigt; und für den Künstler selbst bleibt der wirtschaftliche Erfolg seiner Arbeit zweifelhaft. In der Verkäuflichkeit oder Unverkäuflichkeit des Bildes äußert sich die Kritik des Publikums über die Brauchbarkeit des Geschaffenen. „Je höher ein Künstler steht, um so spärlicher wird sein Publikum sein, aber auch das Durchschnittstalent kann jetzt mit Sicherheit auf ein solches nicht rechnen"[1]).

Vieles wird der Bedarf auch von diesen Werken akzeptieren. Schlechte und mittelmäßige Bilder können beim groben Geschmack Anklang finden und wirklich Schönes kann beim verständigeren Publikum gleichwertiges Begehren finden. Nur eine Art von Kunst muß unrentabel bleiben. Dem Meister, der der Kunst neue Entwicklungslinien und Wege vorzeichnet, der selbst die Zeitkultur weiterbildet und zu anderen Zielen führt, ihm fehlt notwendig die Basis eines gegenwärtigen Bedürfnisses. Ich habe seine Kunst mit Ausdrücken, die ich bei Muther wieder fand, als Evolutions- und Revolutionskunst bezeichnet im Gegensatz zur Zeitkunst (Bedarfskunst), die in der Zeit wurzelt und ihren Wünschen entgegenkommt, sei es, daß sie aus ihnen entspringt oder doch ihnen entspricht. Wenn einem solchen Vorkämpfer neuer Ideale und Werte nicht der Zufall einen kongenialen Mäcen zuführt, wird die Schöpferfreude, die ihn beim Werke begeisterte, und das Märtyrertum, das ihn die Welt durchkosten läßt, der Lohn seiner Arbeit sein. Das Genie, das seiner Zeit am vollendetsten künstlerischen Ausdruck gibt, wird am höchsten geehrt; dem Genie, das neue

---

[1]) Tschudi, Kunst und Publikum. Berlin 1899. S. 7—8.

Wege zu neuen Zielen weist, bleibt der wirtschaftliche Erfolg versagt; wem die Kunst ihr Köstlichstes gibt, dem versagt sie sein tägliches Brot.

§ 6. Die Fachausbildung des Kunstmalers.

Die Ausübung des Künstlerberufes ist frei; sie ist von keiner bestimmten Vorbildung oder Ausbildung abhängig gemacht. In fakultativen staatlichen Unterrichtsanstalten und in Privatschulen ist jedoch dem Künstler Gelegenheit geboten, sich systematisch die nötigen Fachkenntnisse, insbesondere die technischen und praktischen Grundlagen seines Berufes anzueignen.

In der Regel lernt der Maler sein Gewerbe auf einer Kunstakademie, einer staatlichen gewerblichen Fachschule höherer Art. Die Erkenntnis, daß der bildende Künstler zur Erfüllung seiner hohen kulturellen Aufgaben eines weiteren Ideenkreises und einer feineren Bildung bedürfe, als er lediglich durch praktische Anteilnahme an der Arbeit des Meisters erwerben könne, führte schon im Ausgange des Mittelalters, zuerst in Italien, zur Durchbrechung der handwerklichen Werkstättenerziehung. Den ersten Schritt stellt die erhöhte Lehrlingsfürsorge der Zunft dar, wie sie die venezianische Malergilde und die Florentiner Lukaszunft statutenmäßig sich zur Aufgabe gemacht hatten. 1460 eröffnete dann Squarcione in Padua, 1494 Lionardo da Vinci in Mailand eine Malschule. Die erste staatliche Akademie ist die römische Academia di San Luca, eine Gründung Gregor XIII. 1648 wurde dann unter Ludwig XIV. als Gegengewicht gegen die zerfallende Zunft und „als eine höfische Einrichtung im Dienste des am Hofe herrschenden Geschmackes“ die Pariser Akademie errichtet, die 1666 eine französische Akademie in Rom ins Leben rief. Die erste deutsche Akademie war Sandrarts akademische Kunstschule in Nürnberg (1662). In rascher Folge entstanden nun königliche Akademien der schönen Künste, so zu Berlin 1694, Wien 1704[1]), Petersburg 1724, Kopenhagen 1754, London 1769 und München 1770.

Ihre Wirksamkeit beschränkte sich nicht auf Erteilung des Kunstunterrichts. Sie waren die Trägerinnen der ersten modernen

[1]) Nach anderen 1692 oder 1726.

Bestrebungen zur Hebung des künstlerischen Lebens und der wirtschaftlichen Stellung der Künstlerschaft. Akademische Vorbildung oder die Zugehörigkeit zur Akademie gaben das Privileg der freien Gewerbeausübung, die Akademie trug zuerst Sorge für einen Rechtsschutz an Werken der bildenden Künste, ihr oblag die Erziehung eines künstlerisch geschulten Handwerkerstandes und endlich waren die bedeutendsten Institute zugleich „gelehrte Kunstgesellschaften" zur Pflege internationaler Beziehungen und zur Förderung künstlerischer Fragen. König Max I. von Bayern stellte noch in der Konstitution vom 13. Mai 1808[1]) der Münchener Kunstakademie nach dem Vorbild älterer Akademien die Aufgabe: „nicht nur das Kunstschaffen durch Lehre und Vorbild zu heben, sondern auch dahin zu wirken, das Interesse des Volkes für die Kunst zu erwecken, auf Industrie und Handwerk künstlerisch einzuwirken und Fühlung mit dem Publikum insbesondere durch periodisch wiederkehrende Ausstellungen zu suchen".

Heute erschöpft sich meist die Tätigkeit und regelmäßig die praktische Bedeutung der Akademien in der Lehrtätigkeit. Der Schwerpunkt des akademischen Unterrichts liegt in der Unterweisung in dem erlernbaren materiellen Teile der Kunst, in der Ausbildung in den gewerblichen Fertigkeiten. Der übliche Lehrplan umfaßt in dieser Beziehung den Unterricht im Zeichnen nach Vorlagen und nach Gips, nach der Natur und dem Akt, im Malen und Komponieren. Es sind jedoch auch Vorlesungen über Kunstgeschichte, Weltgeschichte, Ästhetik, Anatomie der Menschen und Tiere, Perspektiv- und Proportionslehre vorgesehen. Die klassenweise Einteilung dieser Stoffe ist an den einzelnen Akademien verschiedenartig geregelt[2]).

---

[1]) Dreßlers Jahrbuch 1909.

[2]) Die Unterrichtsanstalt für bildende Künste an der Berlin-Charlottenburger Akademie zerfällt in die akademische Hochschule für bildende Künste und 3 Meisterateliers für Malerei, (2 für Geschichts- und 1 für Landschaftsmalerei). Die Münchener Akademie umfaßt Zeichenunterricht (ca. 2 Jahre), Malunterricht (ca. 2 Jahre) und Komponierunterricht (ca. 3 Jahre). Die Dresdener Akademie gliedert sich in eine Kunstschule (Gips-, Natur-, Akt-, Ornamentschule, Tierklasse, Vorlesungen) und in Meisterateliers zur Heranbildung reiferer Studierenden zu selbständiger künstlerischer Tätigkeit.

Die Aufnahme geschieht nicht bedingungslos; die Schüler haben sich über untadelige Sittlichkeit, über „hinreichend genossene Schulbildung“[1]) und — durch Vorlegen von Arbeiten und Ablegen einer Prüfung — über bereits gemachte Fortschritte in der Kunst auszuweisen. Gewöhnlich ist auch eine Altersgrenze vorgesehen; an der Münchener Akademie erfolgt die Zulassung nicht vor dem 18. und nicht nach dem 30. Lebensjahre. Das erste Jahr soll satzungsgemäß bei vielen Akademien als Probejahr betrachtet werden.

Die Dauer des akademischen Studiums ist nicht bestimmt. Sie hängt von der Begabung und Gründlichkeit des Studierenden ab und beträgt etwa 4—7 Jahre[2]); nach der Satzung der Münchener Akademie sind „für die Zeitdauer des Besuches der Akademie . . . 7 Jahre als Regel angenommen“. Ohne eine wirkliche Gewähr für den Studienerfolg endet das akademische Studium.

Das Honorar ist meist für Ausländer höher wie für Inländer. Die zum Studium erforderlichen Mittel sind nicht gering. Buß berechnet die Kosten eines sechsjährigen Bildungsganges für Frauen auf 18 000 M.; mag dieser Betrag auch hoch gegriffen sein, so ist es doch Tatsache, daß die akademische Bildung erhebliche Mittel erfordert, die ähnlich wie bei den liberalen Berufen anfangs zu wenig berücksichtigt werden und später nicht leicht herauszuwirtschaften sind. Denn „ob der Ausgebildete auch nur annähernd sich durch seine Kunst erhalten kann, ist beim Maler rein gar nicht zu sagen. Die Erfahrung hat gelehrt, daß viele früh dazu kommen, sich eine Existenz zu gründen, bei weitem die meisten aber schwere Jahre durchzumachen haben“[3]).

Die Kunstakademien in ihrer jetzigen Gestalt wurden und werden stark angefeindet. Mit Unrecht wird die ganze Institution als entwicklungsfeindlich gebrandmarkt und verurteilt. Eine Lehranstalt muß immer als ein neutrales und damit bis

---

[1]) Die Berliner Akademie präzisiert dies dahin, daß sie eine „allgemeine Vorbildung, welche zum Einjährig-Freiwilligen-Dienst berechtigt“, verlangt.

[2]) Schultze-Naumburg (Das Studium und die Ziele der Malerei. Leipzig 1900) schätzt 6—7 Jahre, Buß (Die Frau im Kunstgewerbe. Berlin 1895) 4—6 Jahre.

[3]) P. Schultze-Naumburg, Technik der Malerei. Leipzig 1900.

zu gewissem Grade konservatives Element außerhalb der Gärungselemente stehen. Sie soll wohl den Schüler mit den Problemen der Zeit und den Lösungsversuchen entwicklungsgeschichtlich vertraut machen, ohne ihn aber selbst in die Irrungen und Wirrungen der Richtungskämpfe hineinzustellen, und es muß anerkannt werden, daß einige Akademien — der Münchener Hochschule wird dies von vielen nachgerühmt — diesen Forderungen nachzukommen und in lebendiger Fühlung mit dem Schaffen der Zeit und ihren künstlerischen Bestrebungen zu bleiben suchen.

Um so gerechtfertigter sind die Angriffe gegen die bestehenden organisatorischen Mängel. Der technische Unterricht an der Akademie beschränkt sich im wesentlichen auf die Ausbildung malerischen und zeichnerischen Könnens; den Grundlagen aller malerischen Technik aber, „den Materialien, der Farben- und Malmittellehre in Theorie und Praxis schenkt sie fast gar keiner Beachtung“[1]). Man hat mit Recht den Akademien aus dieser Vernachlässigung ihrer elementarsten Aufgabe, den Schüler mit dem Rohstoff, mit dem er arbeiten soll, und mit dessen Gesetze bekannt zu machen[2]), einen schweren Vorwurf gemacht und ihrer Indolenz eine Hauptschuld an der Verwilderung und Verschlechterung der modernen Maltechnik gegenüber der alten empirischen Methode, die ihre Ergebnisse vom Meister auf den Schüler vererbte, beigemessen. Erst in neuester Zeit hat man auch an den Akademien angefangen, der Mal- und Farbentechnik einige Aufmerksamkeit zuzuwenden. Nach dem Vorbilde Münchens sind auch die Berliner, die Wiener und die Londoner Akademie in dieser Richtung tätig geworden[3]).

---

[1]) W. Keim, Über Maltechnik, Leipzig 1903. S. 16.

[2]) Popp meint in seiner Malerästhetik, daß die Professoren selbst über das Wesen, die Eigenschaften und die Zusammensetzung der Materialien nicht viel mehr wüßten wie die Schüler.

[3]) Von Interesse ist gegenüber der Rückständigkeit unserer Akademien eine Bestimmung der Berliner Akademie aus dem Reglement von 1790. Nach § 30 des Reglements „soll die Akademie wegen der Bestandteile der Farben und ihrer Mischungen und wegen anderer Kunstbedürfnisse, wozu chemische Kenntnisse nötig sind, einen oder mehrere geschickte Chemiker zu Rate ziehen und einer derselben als ordentlicher Assessor den Verhandlungen des akademischen Senats beiwohnen.“

Der wissenschaftliche Teil des Unterrichts erfordert eine wesentliche Erweiterung und Vertiefung. Gewiß kann keine Schulung geistige Intuition und künstlerische Inspiration geben. Das Talent wird erzeugt, nicht erzogen; „the best you can do with it is ... purifying never creating"[1]). Aber durch einen systematischen und rationellen Ausbau und Aufbau des ästhetischen und wissenschaftlichen Lehrprogramms kann eine bedeutende Mehrung der Kenntnisse, Schärfung des Erkenntnisvermögens und des Gedächtnisses und eine bessere Übung des Auges erzielt werden. Vor allem aber muß der akademische Unterricht, um den jungen Künstler zu befähigen, den kulturellen Aufgaben seines Berufes gerecht zu werden, einerseits Fühlung mit dem wirtschaftlichen Leben und Verständnis für dessen Forderungen vermitteln und anderseits viel mehr auf Persönlichkeitserziehung abzielen; den tüchtigsten Talenten muß er es in weit höherem Maße, als es die heutigen Verhältnisse gestatten, ermöglichen, zu innerer Klärung, zu geistigem und künstlerischem Ausreifen sich durchzubilden.

Nicht weniger als das Fehlen maltechnischen Unterrichts und die Mängel der geistigen Erziehung sind die allzu unbeschränkte Zulassung zum künstlerischen Hochschulstudium und das Fehlen einer Gewähr für den Lehrerfolg nachteilig für die Qualität des künstlerischen Schaffens wie für die wirtschaftliche Lage der Künstlerschaft. Die Aufnahmebedingungen scheinen entweder ungenügend oder sie werden zu nachsichtig gehandhabt; denn allgemein ist die Klage, daß durch die Akademie viele ungeeignete und unbegabte Elemente dem Künstlerberuf zugeführt werden, Leute, die ihre Eitelkeit oder die Kurzsichtigkeit der Familie über ihre Fähigkeiten täuscht oder die lediglich Hoffnung auf Ruhm oder auf Amüsement (d. h. der Nimbus der Ungebundenheit und Lebensfreude des Künstlertums) anlockt. Gerade der Beruf des Malers erfordert so seltene Fähigkeiten: ein klares, verständiges Schauen, ein tiefinnerliches, empfindendes Erfassen und Durchdenken, die Kunst, das Wesen eines Gegenstandes ihm analysierend zu ent-

[1]) Ruskin, A joy for ever, London 1895. § 20.

nehmen und es synthetisch und konzentriert zu gestalten; er verlangt einen guten Blick für Proportionen und Formen, Sinn für die Akkorde des Lichts und die Harmonie des Kolorits, ein umfassendes Wissen, also außerordentlich qualifizierte geistige Leistungen. All diese göttlichen Gaben entdecken heute nur allzu viel Menschen in sich. Und diesen allen, dem Talente wie dem Stümper, gewährt die Akademie gastliche Aufnahme. Sie verdient sich so niemands Dank. Es hieße, die Möglichkeiten der Lehrstätten verkennen, wollte man von ihnen fordern, aus solchem Holz künstlerische Individualitäten zu erziehen. Aber das Talent wird bei dieser Massenerziehung sehr ungleichartiger Elemente zugunsten der Hebung Minderbefähigter nivelliert und andrerseits wird eine Menge Maler von nur handwerklicher Tüchtigkeit und angelerntem, rein formalem Können herangebildet und ein erschreckendes Berufsproletariat großgezogen. Es ist begreiflich, daß viele dieser jungen, lebenslustigen Leute, die, ohne wirtschaftlichen Rückhalt und künstlerisch noch keineswegs durchgebildet, ihren Beruf selbständig auszuüben beginnen, schwere künstlerische und wirtschaftliche Krisen durchzukämpfen haben.

Die Akademien sind übrigens nicht die einzigen Unterrichtsanstalten. Es bestehen daneben eine Reihe staatlicher und gemeindlicher Kunstschulen anderer Art, die, zunächst zwar für das Kunstgewerbe oder die künstlerische Ausbildung der Handwerker bestimmt, auch manchem, der sich später als Maler versucht, die Grundlage seines Könnens geben mögen. Es existieren ferner Privatschulen in sehr großer Zahl, deren Leiter in keiner Weise die Güte ihrer Methode oder ihre Befähigung zur Erteilung künstlerischen Unterrichtes nachzuweisen brauchen. Beängstigend rasch wachsen insbesondere Malschulen für Frauen, die zum akademischen Studium meist nicht zugelassen werden, in den großen Kunstzentren aus dem Boden.

Dazu gesellt sich endlich eine stattliche Reihe ungelernter Arbeiter, die sich ohne jede spezielle Vorbildung der Malerei zuwenden. Aus diesen Autodidakten sind — zwar viele Dilettanten und untergeordnete Talente — aber auch viele unserer besten Meister hervorgegangen.

§ 7. Die beruflichen und sozialen Verhältnisse im Kunstmalergewerbe.

Die amtlichen Berufs- und Gewerbezählungen[1]) reihen die Kunstmaler in der Berufsklasse B (Bergbau und Hüttenwesen, Industrie und Bauwesen) bei der Gruppe Künstlerische Gewerbe unter der Kunstmaler und Kunstbildhauer umfassenden Berufsart der Künstler zusammen. Nach der Reichsstatistik (Tab. I, II) beschäftigten sich 1895 insgesamt 9337 Personen und 1907 14 610 Personen mit Malerei und Bildhauerei, 8890 davon übten 1895, 13 959 im Jahre 1907 die Kunst als Hauptberuf aus. In Bayern speziell lebten 1907 3543 Künstler. Es erscheint übrigens nicht unwahrscheinlich, daß infolge irriger Angaben mancher Künstler bei den freien Berufen, beim polygraphischen Gewerbe oder bei einem anderen künstlerischen Gewerbe, insbesondere in der Sammelklasse „sonstige künstlerische Berufe" gezählt ist. Mit „sonstigen künstlerischen Berufen" befaßten sich nach der Berufsstatistik von 1907 3553 Personen, davon 3376 im Hauptberuf.

Außerordentlich stark ist die Zunahme im Künstlerberufe. Die Zahl der bayerischen Künstler stieg 1895—1907 um 1357; das ist eine Zunahme von 62,1 Proz. gegenüber einer Zunahme von nur 53,4 Proz. bei den künstlerischen Gewerben überhaupt und von nur 26,9 Proz. für den Reichsdurchschnitt aller Berufe. Im Reich beträgt die Zunahme der hauptberuflich als Künstler Erwerbstätigen absolut 5069 d. i. relativ 57 Proz. Ein ähnliches Resultat ergibt ein Vergleich der Zahlen von 1882 und 1895. Es zeigt sich also, daß die künstlerischen Gewerbe überhaupt und ganz besonders das Künstlertum eine außergewöhnlich große Zunahme der Gewerbetreibenden aufweisen.

Auffallend erscheint es auf den ersten Blick, daß dieses Gewerbe, das doch an sich durch keinerlei Produktionsbedingungen an bestimmte Orte oder Gegenden gebunden ist, eine ausgesprochene Tendenz zur örtlichen Konzentration

[1]) Benutzt wurden die Berufs- und Gewerbezählung vom 14. Juni 1895 und — soweit die Ergebnisse zur Zeit meiner Bearbeitung des Themas veröffentlicht waren — die Berufs- und Betriebszählung vom 12. Juni 1907. — Vgl. Anlage Tab. I—VII.

zeigt und zwar als speziell städtische Gütererzeugung erscheint. Die Reichsstatistik von 1895 führt unter den wenigen Berufen, die in Bayern stärker vertreten sind als nach dem Reichsdurchschnitt, auch die Künstler an und von den 2186 hauptberuflich in Bayern als Künstler tätigen Personen (24,6 Proz. der deutschen Maler und Bildhauer) fanden sich 1550 (70,9 Proz.) in Oberbayern und zwar 1180 in München[1]). Hier leben also 54 Proz. aller bayerischen, 13,3 Proz. aller deutschen Künstler. Ähnliche Verhältniszahlen ergibt die Berufsstatistik für 1907; die Zahl der Künstler in München war in diesem Jahre bereits auf 1882 gestiegen. Die Betriebsstatistik (die die wirtschaftlichen Unternehmungen und die Produktionsfaktoren, nicht wie die Berufsstatistik die beruflichen Verhältnisse und die berufliche Gliederung der Personen ermittelt) zählt 1907 bereits 1520 Kunstmalergewerbebetriebe mit 1548 Personen in München auf (Tab. VI, VII).

Auch in der Kunst macht sich sozusagen ein „Zug nach der Stadt" bemerkbar (Tab. III und VI) und zwar zentralisiert sich das Kunstleben speziell in denjenigen Punkten, die einige Lebens- und Arbeitsbedingungen für den Maler in günstiger Weise vereinigen. Wohlhabende, genußfrohe Städte, die in ihren Museen und ihren Lebensverhältnissen mannigfache Anregungen bieten, die von der Unrast des modernen Treibens nicht allzusehr berührt sind und die Möglichkeit gewähren, sich auch mit bescheidenen Mitteln durchzukämpfen, bieten in erster Linie einen guten Boden für künstlerische Produktion. Weiter ist auch das Vorhandensein tüchtiger Kunsthändler und renommierter Kunstanstalten von großer Bedeutung. Reiche künstlerische Traditionen und der künstlerische Ruhm eines Platzes zeigen sich auch für künftige Kunstübung förderlich. Dies hängt wieder mit der Bedeutung der Kunstschulen und Kunstmuseen am Ort und mit der Zahl und dem Ruf der ansässigen Meister zusammen. Die Politik der Künstlerberufungen, die dazu geführt hat, daß, von Münchener Kräften befruchtet, allüberall im Reiche künstlerisches Leben erblühte, lehrt den Wert, den ein Stamm tüchtiger Künstler für die künstlerische Produktion eines Ortes hat. Auch

---

[1]) Berlin zählte 1895 1159, 1907 1475 Künstler.

das Gepräge der Stadt und die Schönheit ihrer Umgebung spielen eine Rolle. Das erklärt vielleicht die Tatsache, daß uns die Kunstgeschichte das früheste und regste künstlerische Leben in einigen Gegenden am Mittelrhein und in Süddeutschland konzentriert zeigt. Ein gedeihliches künstlerisches Schaffen entwickelt sich schließlich nur da, wo ihm Interesse entgegengebracht wird, wo es Beachtung und Freiheit genießt. Es bedeutet für den Maler — und das ist bezeichnend für seine Unwirtschaftlichkeit — so viel, ja mehr als gute Umsatzmöglichkeit am Ort, wenn seine Kunst im Volke und mit dem Volke lebt und eine verständige Förderung von oben ohne Bindung und Beeinflussung findet. Hierin liegt unstreitig ein Vorteil Münchens. Der Münchener liebt bei allem Philistertum seine Kunst und es gehört zu seiner Lebenskunst, daß die Kunst in seinem Leben steht und seine Feste belebt. Soziale und kapitalistische Tagesfragen absorbieren sein Interesse nicht so absolut wie anderwärts und die Prunkliebe des Katholizismus kommt dieser günstigen Veranlagung noch weiter entgegen.

Als Kunst*markt* hat München manche gleichwertige und manch überlegene Konkurrenz, seine Bedeutung liegt in seiner Stellung als Kunst*metropole*, denn es vereinigt viele der immanenten Qualitäten eines Standortes reger künstlerischer Produktion in außerordentlich günstiger Weise in sich. Man sieht, auch das Künstlergewerbe hat seine Produktionsbedingungen, welche von den Absatzbedingungen ja häufig unabhängig sind.

Von besonderem Interesse ist die Frage der *Frauenarbeit im Künstlergewerbe* (Vgl. Tab. I, II, IV). Schon in früher Zeit beschäftigten sich Frauen zu Erwerbszwecken mit der Malkunst, noch lange bevor die Umgestaltung des Wirtschaftslebens ein Problem der Frauenarbeit erzeugte; manche dieser Frauen hat sich einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der Künste gesichert. Ein bemerkenswertes Hervortreten der Frauenarbeit auf diesem Gebiete zeigt sich aber erst seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Es trafen 1895 bereits 10,9 Künstlerinnen in Deutschland, 9,1 in Bayern auf hundert Personen, die den Künstlerberuf hauptberuflich und

selbständig ausübten; 1907 war die betreffende Verhältniszahl für das Reich auf 16,9, für Bayern auf 11,6 gestiegen. Die Zahl ist in raschem Anwachsen begriffen; sie hat sich im Reich 1882 bis 1895 verdoppelt und 1895—1907 etwa um das Dreiviertelfache vermehrt; die relative Zunahme der bayerischen Künstlerinnen betrug von 1895—1907 106,5 Proz. gegenüber einer Zunahme der männlichen Künstler von 57,7 Proz. Dazu kommt noch, daß, wie die tägliche Erfahrung lehrt, die den Künstlerberuf ausübenden Frauen im allgemeinen Malerinnen sind, während sich von den Männern ein guter Teil auch der Bildhauerkunst widmet.

An sich eignet sich die Malkunst wohl zum Frauenberufe. Sie setzt manuelle Geschicklichkeit voraus, ohne große Körperkräfte zu erfordern. Der Sinn für Anmut und die Kombinationsgabe, die starke Phantasie und das entwickelte Gefühlsleben der Frau kommen ihr hier sehr zu statten. Nimmt sie es ernst mit ihrer Kunst, so vermag sie sich bei dieser Erwerbstätigkeit in ihrer sozialen Stellung zu behaupten oder zu heben; die geringere Intensität der Arbeit entzieht sie zudem weniger als in anderen Berufen ihrem häuslichen Wirkungskreise und ihren Mutterschaftspflichten. Es finden sich demgemäß viele tüchtige und erfolgreiche Frauen unter den Malerinnen. Noch häufiger aber zeigt sich die gegenteilige Erscheinung. Nicht wenige reizt mehr die Romantik des Bohèmelebens als ehrlich-ernste Lust an künstlerischer Betätigung. Ein großes Kontingent der Malerinnen rekrutiert sich ferner aus Töchtern guter Familien, für die die Kunst trotz des Vorurteils, das jener Typus des „Malweibs“ gegen den Künstlerinnenstand vielfach hervorrief, als eine der wenigen standesgemäßen Erwerbsquellen gilt. Der Ausschluß der Frauen von der akademischen Fachausbildung mehrt das Übel. Jene weit verbreitete Klasse von Dilettanten, die sich den Anschein gibt, die Kunst als Liebhaberei zu betreiben, sie aber in Wirklichkeit nebenberuflich ausübt, setzt sich zum großen Teil aus Frauen zusammen. „Das Erwerbsbedürfnis der Frauen, von den eigentlichen Erwerbsgebieten durch den Mangel an Berufsbildung ferngehalten und durch die vorwiegend auf das Ästhetische gerichtete deutsche Mädchenerziehung dazu gedrängt, auch ohne Talent in Kunst

und Kunstgewerbe einen Broterwerb zu suchen, hat hier ein weibliches Proletariat traurigster Art geschaffen"[1]).

Im übrigen scheint die Malerei auch die Zuflucht für solche Frauen zu bilden, die nicht zur Ehe gelangen. Die Zahl lediger Künstler ist an sich sehr groß; von den Malerinnen aber sind, wie die Statistik zeigt, 85 Proz. unverheiratet. Auch die Zahl der im Alter von 20—40 Jahren der Kunst sich zuwendenden Frauen ist relativ stärker als die der Künstler.

Die Malkunst nimmt Zeit und Körperkräfte nicht so intensiv und ausschließlich in Anspruch, daß sich der Maler nicht noch anderweitig mit einem geeigneten Erwerbszweig befassen könnte; bei der Unsicherheit seines Erwerbs wird auch äußerer Zwang ihn gar häufig zum Suchen eines Nebenerwerbes veranlassen. Es muß daher wundernehmen, daß in Bayern der Prozentsatz der einen Nebenberuf ausübenden Künstler mit 6 Proz. hinter dem Durchschnitt von 13,8 Proz. erheblich zurückbleibt. Das erklärt sich jedoch daraus, daß einmal jede statistische Erfassung des Nebenerwerbes nur lückenhaft sein kann und überdies gerade der Nebenerwerb des Künstlers durch die statistische Systematik nur ganz unvollkommen zum Ausdruck gebracht werden kann. Denn als Nebenerwerb erscheinen hauptsächlich Funktionen, die selbst in das Gebiet der Malkunst einzureihen sind.

An Stelle der mittelalterlichen Arbeitsvereinigung ist eine weitgehende Arbeitsteilung getreten. Der Künstler verzichtet im allgemeinen auf universelles Schaffen, um dafür auf einem Arbeitsfeld virtuose Leistungen zu erzielen. Der Bildhauer ist heute meist wenig vertraut mit der Führung von Pinsel und Palette — diese Trennung vollzieht sich infolge der wachsenden Ansprüche und Aufgaben schon früh, Künstler wie Meunier und Klinger sind seltene Ausnahmen; — vom Maler trennt sich aber auch schon vielfach der graphische Künstler und innerhalb der Malerei hat sich ein Spezialistentum nach Manier und Genre ausgebildet. Wir unterscheiden nach dem Inhalt der Darstellung Landschafts-, Marine-, Genre-, Historien-, Schlachten-, Blumen-,

[1]) Levy-Rothenau und J. Wilbrandt, Die deutsche Frau im Beruf. Handbuch der deutschen Frauenbewegung. V. Teil, S. 352. Berlin 1906.

Porträt-, Miniaturenmaler usw. und nach Zweck und Bestimmungsort Tafel-, Fresken-, Kirchen-, Bühnen- und Panoramenmaler u. a. Der extremste Fall dieser Spezialisierung ist es, daß manche Maler immer wieder das gleiche Sujet mit geringfügigen Variationen bearbeiten. Zu einem Spezialgebiet künstlerischer Tätigkeit ist vor allem das Kunstgewerbe geworden, dem vordem besonders der Maler Beachtung schenkte.

Es scheidet damit manche Tätigkeit aus dem speziellen Arbeitsbereich des modernen Malers aus, um dann von ihm als eine Nebenbeschäftigung, zu der ihn seine Fachvorbildung besonders befähigt, wieder aufgenommen zu werden. Derartige Nebenberufe sind die Bilderreinigung, die Bilderrestaurierung, das Kopieren alter Meister, der künstlerische Beirat bei Arrangements aller Art, die Anfertigung kunstgewerblicher Entwürfe. Sie können von der Statistik wegen ihrer engen Verwandtschaft mit dem Hauptberufe (Hilfsgewerbe) nicht als Nebenberuf erfaßt werden. Im Nebenberuf werden außerdem freie Berufstätigkeiten ausgeübt. Wir finden Künstler als Beamte im Museumsdienst, als Konservatoren, Taxatoren und Experten, als Lehrer im Zeichnen oder in der Kunstgeschichte an öffentlichen oder privaten Anstalten, als Inhaber oder Leiter von Privatkunstschulen und als Professoren an den Kunstakademien; auch Landwirtschaft scheint nach den Ergebnissen der Statistik von Künstlern mitunter betrieben zu werden.

Ebensowenig vermag uns die Statistik genügende Angaben über die Zahl der Angehörigen fremder Berufe zu geben, die die Kunst nebenberuflich betreiben; denn die Mehrzahl von ihnen übt den künstlerischen Nebenberuf heimlich unter dem Deckmantel dilettantischer Beschäftigung und kann daher statistisch nicht erfaßt werden. Die Zahl der Personen, die — meist Mädchen — der Not auch oder nur der Eitelkeit folgend, aus ihrem Talentchen eine Nebenerwerbsquelle machen, ist jedoch erfahrungsgemäß s e h r groß; eignet sich doch die M a l k u n s t wie wenige Gewerbe zum N e b e n b e r u f. Sie verlangt keinen großen Aufwand, gestattet häusliche Ausübung und gewährt vor allem volle Selbständigkeit. Daß die Frauen unter den nebenberuflichen Künstlern besonders stark vertreten sind, wird auch aus der Statistik ersichtlich. Nach der Berufszählung von 1907

waren von den 651 Personen, von denen ermittelt wurde, daß sie im Nebenberuf als Künstler tätig waren, 130 Frauen; unter den 147 Personen, die von diesen ohne Hauptberuf waren, waren 96 Frauen.

Der Charakter des Künstlergewerbes als städtische Gütererzeugung macht sich besonders stark bei der nebenberuflichen Ausübung geltend. Von 100 Einwohnern, die 1895 im Deutschen Reich die freie Kunst als Nebenberuf betrieben, lebten in Großstädten 45,86, in Mittelstädten 17,35, in Kleinstädten 14,66, in Landstädten 9,17 und nur 12,96 auf plattem Land.

Nächst dem Versicherungsgewerbe sind die künstlerischen Gewerbe diejenigen, die am meisten selbständige Unternehmer, am wenigsten Angestellte und Arbeiter beschäftigen (Tab. I, VI, VII). In Bayern trafen nach der Berufsstatistik von 1907 auf 1 Selbständigen im Durchschnitt 3 Arbeiter, in den künstlerischen Gewerben aber nur 0,8 Arbeiter; hier überwiegt also die Zahl der Selbständigen. Im Reich trafen 1907 0,6 nicht selbständig Erwerbstätige im Künstlerberuf auf 1 Selbständigen; von 7558 Künstlergewerbebetrieben waren nur 977 Gehilfenbetriebe, von 5890 Hauptbetrieben im Kunstmalergewerbe waren nur 370 Gehilfenbetriebe, d. h. 93,6 Proz. waren Alleinbetriebe. Die Lehrlinge und Gesellen, die die Statistik hier aufführt, mögen, soweit sie nicht in Bildhauerwerkstätten beschäftigt sind, wohl die Schüler in den Ateliers umfassen; darauf scheint auch die große Zahl von jungen Leuten zu deuten, die sich schon im Alter von 12—20 Jahren im Hauptberufe der Kunst widmen und zwar, wie die Berufszählung von 1895 feststellt, fast ausschließlich als Lehrlinge und Gesellen. Der Kunstmaler beschäftigt im allgemeinen in seinem Atelier nur Personen, die entweder zugleich häusliche Dienste bei ihm verrichten oder Hilfspersonen sind, die zu ihren Arbeitsleistungen einer besonderen Vorbildung nicht bedürfen. Der Künstler ist also regelmäßig selbständiger Unternehmer und arbeitet dann immer im Kleinbetrieb.

Dem widerspricht es nicht, daß er häufig einzelne Werke auf Bestellung nach mehr oder minder detaillierten Angaben des Händlers oder Sammlers, also im Verlag, herstellt.

Künstlerisch wird ihm ungeachtet der Bindung an mancherlei Wünsche und Vorschriften ein großes Maß von Freiheit gelassen und wirtschaftlich sieht er sich der Sorge um die Verwertung seines Produktes enthoben, ohne seine Selbständigkeit als Produzent zu verlieren.

Ganz anderen Charakter zeigen einige Fälle von Großbetrieben im Künstlergewerbe, bei denen der Maler in völliger Abhängigkeit von einem kapitalistischen Unternehmer steht. Solche Großbetriebe kommen nur vor, wo es sich nicht mehr um qualifizierte Persönlichkeitsleistungen sondern um unkünstlerische, typenmäßige Produktion handelt.

Eine Maschinenproduktion ist immer ausgeschlossen. Die Maschine hat auf den künstlerischen Gewerbebetrieb in drei Beziehungen eingewirkt: sie hat die Herstellung der Malgeräte und Malmaterialien dem Künstler genommen, sie hat vielfach Künstler als Mitarbeiter im Fabrikbetrieb eingereiht — diesem Moment wird künftig eine noch viel größere Bedeutung zukommen, als es heute bereits der Fall ist — und endlich hat sie dem starken Bedürfnis nach guten billigen Kunstwerkssurrogaten durch Herstellung von Massenreproduktionen des individuellen Werkes Rechnung getragen. Als Betriebsform für die künstlerische Originalproduktion kommt aber die Fabrik in keiner Weise in Betracht.

In Gewerben, bei denen alle Arbeit notwendigerweise mit der Hand ausgeführt werden muß, können an großbetrieblichen Organisationsformen nur Hausindustrie und Manufaktur vorkommen. In der Tat finden sich diese Wirtschaftsformen im Künstlergewerbe — ich wiederhole nochmals, nur wo es sich im Grunde um nichtkünstlerische Arbeit handelt, — und stellen sich dann durchwegs als Auswüchse schlimmster Art dar, die zur Diskreditierung des Marktes und zum Ruin des Künstlers führen.

Floerke führt mehrere Beispiele aus dem 17. Jahrhundert an, wie Kunsthändler junge Maler, die auf ihren notwendigsten Unterhalt bedacht sein mußten, dutzendweise Originale kopieren oder die beliebtesten Sujets etliche Male wiederholen ließen; der Blumenmaler Elias van der Broeck verpflichtete sich — um ein charakteristisches Beispiel zu erwähnen — schriftlich dem Händler Floquet, „ein Jahr lang den ganzen Tag alles zu malen, was Floquet ihm befehlen würde, und das für freie Kost und 120 fl.

Lohn nebst 30 fl. für Kammermiete"[1]). In Rom sollen die Verhältnisse noch schlimmer gewesen sein. Watteau mußte ebenfalls in jungen Jahren für einen Bildertrödler Dutzende kleinerer Bilder gleicher Art herstellen. Dieser Übelstand hat heute nur noch an Verbreitung gewonnen. Schon auf der zweiten allgemeinen deutschen Künstlerversammlung zu Stuttgart 1857 wurden nach dem Versammlungsprotokoll eindringliche Klagen darüber geführt, „wie die Produktion von schlechten billigen Malereien, Kopien, gefälschten Originalen an verschiedenen Orten fabrikmäßig betrieben wird, wie die Bilder zum Zwecke des Erwerbs von Unberechtigten kopiert werden, und wie durch solches Treiben die Künstler an ihrem Beruf und ihrem Erwerb geschädigt werden".

Heute finden sich in allen Kunstzentren Leute, die junge oder notleidende Maler gegen einen lächerlich geringen Stück- oder Akkordlohn ein und dasselbe Bild, nur marktgängige Ware, dreißigmal und öfters malen lassen. Machen Sie mir, so lautet wohl der „Auftrag", 24 Abendstimmungen dieses Musters, 60: 40, bis zu dem und jenem Termin. Bei solchen Händlern kann man dutzendweise dieselben Tafeln aufgestapelt sehen. Weniger bekannt sind die Bildermanufakturen, die in Wien eine kleine Industrie bilden. Man schildert mir diese Betriebe folgendermaßen. Der Unternehmer kauft ein Original, das einen besonders beliebten Vorwurf behandelt, mit allen Rechten an. Nach diesem Bild läßt er nun von verdienstlosen Akademikern oder älteren Malern, denen er alle Requisiten und Materialien liefert, aber nur schlechten Lohn (Stücklohn) gibt, zahllose Kopien verfertigen. Nicht selten wird sogar eine raffinierte Arbeitsteilung in folgender Weise vorgenommen: das Bild wird zunächst von besonderen Zeichnern auf dem Malgrund vorgezeichnet. Nun wandert die Tafel zur Bemalung; ein Künstler geht von Bild zu Bild und malt das Wasser, ein anderer malt tagaus, tagein nur die landschaftlichen Partien, ein dritter Personen usw. Diese Leute erlangen mit der Zeit eine solche Virtuosität, daß die Bilder schließlich nicht einmal schlecht aussehen. Die fertigen „Kunstwerke" werden zuletzt in einen von Fabrikschreinern gefertigten prunk-

---

[1]) G. Floerke, Der niederländische Kunsthandel im 17. und 18. Jahrhundert, S. 74. Basel 1891.

vollen Rahmen gesteckt und sind zum freihändigen und hauptsächlich auktionsweisen Verkauf bereit. Mit dieser Ware wird ein reger Exporthandel nach allen Ländern betrieben. Das Schlimmste ist dabei, daß die Bilder späterhin vielfach mit falschen Signaturen versehen und als Originale vertrieben werden. Ein ähnliches System, ebenfalls in Wien heimisch, ist das Herstellen von Bilderserien. Der Leiter des Unternehmens, als Capo bezeichnet, übernimmt beispielsweise für Händler oder Exporteure die Lieferung von 5 Serien der „vier Jahreszeiten" zu 5 bis 15 fl. pro Bild. Er versammelt seine 6—7 Arbeiter, läßt je 5 Frühlinge, 5 Sommer etc. aufstellen und es wiederholt sich die gleiche raffinierte Arbeitszerlegung wie im vorhergehenden Falle. Solche Bilder, die dem groben Massenbedarf nach einheitlicher, billiger Ware auf das beste entsprechen, finden, wie es heißt, raschen und sicheren Absatz. Die große Zahl von Leuten, denen jedes Verständnis und Empfinden für Wert und Beurteilung eines Bildes abgeht, und „die großen uniformen Massen von meist unvermögenden Käufern, deren ganze bisherige Geschichte eine Uniformierung von Denken und Wollen bedeutet, die noch längst keine Zeit haben, sich zu einem individuellen Empfinden herauf zu entwickeln, stellen ganz begreiflicherweise Abnehmer von Massenware namentlich schlechtester Qualität dar"[1]). Der Typbedarf hat die Typproduktion und die Bilderfabrikation veranlaßt; das wachsende Künstlerproletariat stellt dem Unternehmer willige und billige Arbeitskräfte. Wo immer diese Erscheinungen zusammentrafen, haben sie solche Auswüchse im Kunstleben gezeitigt und sie werden so lange nicht verschwinden, so lange nicht ihren Ursachen Einhalt getan wird.

Über Besitz und Einkommen der Künstler fehlt mir jede nähere Angabe. Der Maler kennt keine kaufmännische Kalkulation und keine Bilanzaufstellung. Er ist nur in seltenen Fällen über seinen Verdienst genau informiert und unterläßt es gewöhnlich, den Hausverbrauch vom Betriebsaufwand rechnerisch zu scheiden. Vicomte d'Avenel[2]) schreibt über das Höchst-

---

[1]) W. Sombart, Wirtschaft und Mode. Wiesbaden 1902.

[2]) Vicomte G. d'Avenel, Les riches depuis sept cents ans. Paris 1909.

einkommen moderner Künstler: „Suivant qu'ils sont plus ou moins laborieux et qu'ils exploitent leur renommée avec plus ou moins d'exigences ou de scrupules, ceux qui jouissent de la faveur du public réalisent annuellement de 200 000 à 300 000 francs de recette en France. En Angleterre, ils dépassent 500 000 francs: l'un fait 36 portraits par an à 15 000 francs, d'autres produisent moins mais prennent plus cher." Die Erfahrung zeigt, daß auch in Deutschland einige Künstler in der Tat sehr viel verdienen; doch sind das Ausnahmefälle. Die anderen haben zum Teil ein gutes Auskommen, sehr häufig aber — vielleicht zu viel zum Verhungern, jedoch sicher zu wenig zum Leben. Können und Erfolg gehen nicht immer Hand in Hand. Es gibt genug talentierte Maler ohne Erfolg wie auch erfolgreiche Künstler ohne Talent. „Ces lois économiques ne tiennent nul compte de la valeur et du mérite; elles ne proportionnent pas du tout la récompense pécuniaire au talent, encore moins à l'effort, parce qu'elles agisent dans un domaine tout différent de celui de l'effort et du talent."

Den Einkommensunterschieden entsprechend ist auch die Lebenshaltung der Künstler außerordentlich verschieden. Einige leben in einem Zustand erstaunlicher Nonchalance und Bedürfnislosigkeit und sehen das Ideal künstlerischer Lebensweise im Bohèmeleben. Die Literatur hat diesen Typus jedermann geläufig gemacht; sie schildert den Maler mit Vorliebe als ein sonniges Menschenkind mit Humor und göttlicher Leichtlebigkeit, das anspruchslos auch bei schmalem Verdienst sich ein frohes, festliches Leben zu gestalten versteht. In der Tat ist der bildende Künstler oft auch ein echter Lebenskünstler; anderseits aber ist er durchaus nicht so weltunklug, wie diese Zeichnung glauben machen möchte, und die Bescheidenheit seiner Lebenshaltung meist nicht die Folge innerer Genügsamkeit, sondern wirtschaftlicher Mißverhältnisse. Wo es ihm seine Lage gestattet, weiß vielleicht niemand mit mehr Genuß und Verständnis Luxus zu entfalten und sich ein behagliches Wohlleben zu schaffen, als der Künstler.

Die Berufsangehörigen rekrutieren sich aus den verschiedensten Klassen. Viele wenden sich erst in reiferen Jahren, von fremden Berufen vor allem von den freien Berufen und dem Beamtentum kommend, der Kunst als einem wohlanständigen, „chancenreichen" Gewerbe zu.

Das gesellschaftliche Ansehen des Standes ist infolge des ästhetischen Charakters der künstlerischen Tätigkeit und der Bildung, die sie erheischt, vor allem auch wegen der geselligen Talente des Künstlers sehr groß. Namentlich in München nimmt die Künstlerschaft sehr zum eigenen Vorteile der Stadt eine ausgezeichnete Stellung im gesellschaftlichen und öffentlichen Leben ein; allüberall sind Künstler gern gesehene Gäste, Veranstaltungen und Festlichkeiten sind ohne sie nicht denkbar, durch Titelverleihungen, durch Beiziehung zum Hofe und Atelierbesuche des Regenten werden die geschätzten Maler in ungewöhnlicher Weise geehrt.

Die Kunstmaler stellen keine homogene Berufsklasse vor. Auch die Kunst macht nicht alle gleich; wir finden selbst innerhalb des Künstlerstandes eine Klassengliederung. Aber nicht die Geburt, sondern die wirtschaftlichen und künstlerischen Erfolge im Kampfe um Anerkennung und Existenz bilden hier die Grundlage der sozialen Schichtung.

Obenan stehen die Großunternehmer, die Malerfürsten, wie einst Tizian oder Rubens, deren Namen und Werke mit Bewunderung neben denen der großen Industriemagnaten und reichen Handelsherren genannt werden. Ihnen folgt ein großer, in sich durchaus nicht einheitlicher Mittelstand. Es sind Künstler darunter mit großen Fähigkeiten und geringen Erfolgen, Menschen mit großem Wollen und geringem Können; anderen wieder fehlt die starke Persönlichkeit, aus ihren kleinen Ideen schaffen sie ihre großen Bilder; und andere sind nicht mehr als erfolgreiche Imitatoren. Mannigfaltig sind die Arten und Abarten. Ein großes Künstlerproletariat bildet die unterste Stufe. Zu diesem Standard gehören die verbummelten Genies, „deren Leben zwischen Arrangieren, Bier und dazwischen etwas flüchtig hingeworfener Arbeit dahinfließt“[1]), die talentlosen Arbeiter, aber auch all die, die nicht künstlerisches Unvermögen, sondern die Not zwang, um jeden Preis mit Farbe und Pinsel ein hartes Brot zu verdienen, und jene „verschämten Hausarbeiter“, die die Erzeugnisse ihrer dilettantischen Malerei um

---

[1]) Schultze-Naumburg, P. Der Studiengang des Malers, S. 80. Leipzig 1896.

Schleuderpreise zum Verkauf stellen. Die Kluft zwischen dem Hofmaler und dem städtischen Malerhandwerker der frühen Neuzeit war nicht so groß wie die zwischen dem gefeierten Modekünstler und dem proletarischen Maler unserer Tage. Aber eines eint im allgemeinen den Malerfürsten wie den Bohèmien: ein großer Berufsstolz und eine unwirtschaftliche Denkart, wie sie dem alten Handwerksmeister und dem Hofmaler fernlagen.

Es ist begreiflich, daß es schwer hält, diese gegensätzlichen Elemente, Leute von so verschiedener wirtschaftlicher und sozialer Stellung und künstlerischer Anschauung und von solchem Selbstbewußtsein zu einem Interessenverband zusammenzuschließen. Unter der alten Handwerksverfassung hat es die Lukasgilde von allen Zünften am wenigsten zu Einfluß und Bedeutung gebracht; und die Maler, die einst die Ersten waren, die sich dem Zunftzwange praktisch entzogen, sind heute die Letzten, der Forderung der modernen Wirtschaftsgestaltung nach Wahrung der beruflichen Interessen durch eine einheitliche Organisation zu entsprechen. Es entfallen für sie die Gründe, die auf anderen Gebieten eine Organisation zur Notwendigkeit machten, die schroffen Gegensätze zwischen Arbeitgeber und Arbeiter und die Gefährdung durch kapitalistische und großindustrielle Konkurrenz. Dagegen drängen hier andere Motive zur Organisierung. Die besonderen Schwierigkeiten, die wirtschaftlichen Interessen in Einklang mit den künstlerischen Rücksichten und Forderungen zu bringen, im Zusammenhang mit der außerordentlichen wirtschaftlichen Unerfahrenheit und Naivität des einzelnen lassen einen wirtschaftlichen Zusammenschluß der Künstlerschaft und eine Übernahme der ökonomischen Fürsorge durch die Gesamtheit der Berufsgenossen unentbehrlich erscheinen.

Diese Erkenntnis hat zu mehrfachen Versuchen korporativen Zusammenschlusses geführt. Auf die Initiative des 1844 gegründeten Düsseldorfer Malkastens wurde 1856 zur „Förderung und Wahrung der idealen und materiellen Interessen der deutschen Künstlerschaft“ die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft (ADKG.) gegründet. Sie umfaßt heute gegen 30 Lokalverbände mit insgesamt etwa 5000 Mitgliedern. Sie hat sich wohl manchmal mit weitgehenden wirtschaftlichen Plänen getragen und in der Sturm- und Drangperiode ihrer Jugend auch manches er-

reicht; die meisten Unternehmungen aber scheiterten an der Energielosigkeit und Systemlosigkeit des Vorgehens und der Uneinigkeit im Verbande; trotz des großzügigen Programms der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft beschränkte sich ihre Tätigkeit in der Vergangenheit vorwiegend und heute ausschließlich auf Ausstellungsunternehmungen. Einzelne Lokalvereine sind selbständig weitergegangen als die Muttervereinigung und haben Pensions- und Unterstützungskassen gegründet. Es haben sich auch einige selbständige Vereine zu Unterstützungszwecken konstituiert[1]); der bedeutendste ist die 1893 von Weimarer Künstlern ins Leben gerufene „Renten- und Pensionsanstalt für bildende Künstler", ein Versicherungsverein für Alter und Erwerbsunfähigkeit, dem 1900 eine Witwen- und Waisenkasse mit Sitz und Verwaltung in Weimar angegliedert wurde. Die Münchener Künstlergenossenschaft hat für ihre Mitglieder eine Rechtsschutzstelle[2]) eingerichtet. Es bestehen des weiteren eine Unzahl großer, kleiner und kleinster Vereine, die, soweit sie überhaupt wirtschaftliche Zwecke verfolgen, sich meist nur mit der Veranstaltung von Ausstellungen oder gemeinsamer Ausstellungsbeschickung befassen; ja die Zahl der Vereine, die Ausstellungen arrangieren, ist so groß geworden, daß diese Art Interessenverbände geradezu die Ausstellungskalamität und Überproduktion verschlimmert. Daneben taucht periodisch immer wieder die Forderung nach weiteren Organisationen auf. Es wurde die Gründung von Kredit- und Absatzgenossenschaften vorgeschlagen[3]).

[1]) Der Münchener Künstlerunterstützungsverein z. B. verfügt über ein Vermögen von $1^1/_2$ Mill. M. und verteilt jährlich 60 000 M. an Unterstützungen und Pensionen, eine Summe, die sich aber als ungenügend erweist.

[2]) Auch die Zeitschrift „Werkstatt der Kunst" hat eine Rechtsschutzstelle eingerichtet, die den Angehörigen der Münchener Luitpoldgruppe und Sezession, wie den Abonnenten der Zeitschrift zur Verfügung steht.

[3]) Von Interesse ist ein Vorschlag Dr. L. Zeitlins im Jahrgang 1906 der Frankfurter Zeitung. Er empfiehlt die Bildung eines Verkaufskartells aller bildenden Künstler als eines wettbewerbenden Faktors gegenüber dem Kunstzwischenhandel und will damit eine allgemeine Künstlerdarlehenskasse auf genossenschaftlicher Grundlage verbunden wissen.

Zu gleicher Zeit war in Wien eine Vereinigung geplant, die die Werke ihrer Mitglieder ankaufen und sie auf eigene Rechnung vertreiben sollte. Vom Erlös sollte noch der Urheber einen größeren Prozentsatz erhalten;

Einige Gruppen und Akademiker versuchten, gemeinschaftlichen Materialienbezug einzuführen. Die Regelung der Farbenherstellung, der Ausstellungs- und Wettbewerbsbedingungen wurde wiederholt angestrebt. Entweder blieb es in diesen Fällen beim guten Willen oder der Versuch scheiterte in kürzester Zeit. Fast alle bestehenden Künstlervereinigungen, auch die Mehrzahl der Verbände mit wirtschaftlichen Zielen, erscheinen in der Hauptsache als Repräsentanten bestimmter Parteirichtungen oder als unterhaltliche und honorige Zusammenschlüsse zur Pflege der Geselligkeit unter den Mitgliedern und schenken nur nebenbei ökonomischen Fragen Beachtung.

Verwandte Berufe haben hier bessere Erfolge erzielt. Das „Kartell lyrischer Autoren“ hat ebenso wie der „Verband deutscher Bühnenschriftsteller“ ein Honorarminimum, einen Tarif festgesetzt und so ein Gegengewicht gegen das starke Verlegertum wie gegen die von dem großen Schriftstellerproletariat drohenden Schädigungen geschaffen. Mit Glück und Geschick hat der „Künstlerverband deutscher Bildhauer“ sich als wirtschaftliche Organisation betätigt und auch auf dem Gebiet der graphischen Künste sollen Vereinigungen, die auf eigene Rechnung Werke ihrer Mitglieder vervielfältigen und vertreiben, wohl reüssieren. Zu starken Verbänden haben sich vor allem auch Bühnenkünstler und Tonkünstler zusammengeschlossen.

Das beweist, daß der Gedanke einer wirtschaftlichen Organisation der geistigen Arbeiter, so schwierig das Problem auch ist, doch nicht durchaus als Schimäre betrachtet werden darf. Und es erhebt sich die Frage, weshalb sich gerade beim Kunstmalergewerbe einem wirtschaftlichen Zusammenschluß so besondere Hindernisse entgegenstellen. Gerade bei diesem Beruf ist an sich die Tendenz zur örtlichen Konzentration einer Organisierung förderlich. Die organisationsfeindliche Haltung der Kunstmaler erklärt sich nicht genügend daraus, daß sich die Künstler-

---

solange das Bild aber nicht verkauft wird, zahlt der Künstler vom erhaltenen Gelde dem Verein Zinsen. Über das weitere Geschick dieses Projektes wurde mir nichts bekannt; es dürfte gescheitert sein.

Eine Anregung Kobers (Werkstatt der Kunst 1910), eine Künstlerverkaufsgenossenschaft zu errichten, soll für Berlin im Herbst 1910 verwirklicht werden.

schaft aus einem bunten Konglomerat *verschiedenartiger Elemente*, aus Leuten jeder Herkunft und Nationalität und der unterschiedlichsten wirtschaftlichen Verhältnisse und sozialen und gesellschaftlichen Stellung zusammensetzt.

Diese Gegensätze werden verschärft durch die Menge und Stärke der *künstlerischen Gegensätze*. Wenn wir die bestehenden Künstlervereinigungen ansehen, so zeigt sich, daß sie keine wirtschaftlichen Zusammenschlüsse aller Berufsangehörigen zur Wahrung der gemeinschaftlichen Interessen, sondern Zusammenschlüsse von Künstlern gegen Künstler sind. Die alte wirtschaftliche Zwangsverfassung hatte solch tiefgehende Spaltungen und heftige Fehden nicht gekannt. Diese haben sich erst als Folge der Ungebundenheit des Künstlers und mit den neuen Zeitverhältnissen herausgebildet. Sie haben einerseits eine außerordentliche Erweiterung des Stoffgebietes und Gesichtskreises begünstigt, neue Aufgaben und Möglichkeiten in Inhalt und Form der künstlerischen Darstellung mit sich gebracht und an Stelle der lokalen und nationalen Traditionen internationale Beeinflussungen gesetzt; anderseits haben sie zugleich mit einer flüchtigeren Schulung jedem die Möglichkeit gegeben, eigene Wege zu gehen, gleichviel ob er das Talent besitzt, eigenes geben zu können, oder die Reife, es geben zu dürfen. Ein Gegengewicht gegen einen allzu weit gehenden Zerfall der Künstlerschaft bildet es einigermaßen, daß sich um die Verkünder neuer Wahrheiten Jünger scharen, um den großen Meister Gruppen kristallisieren, die seine Ideen und Werke teils in ehrlicher Begeisterung auszubauen, teils mit klugem Geschäftssinn auszubeuten bestrebt sind. Was aber die Spaltungen und Verwirrungen so an Umfang verlieren, gewinnen sie an Intensität und jede Gruppe und jedes Grüppchen erhebt ihr künstlerisches Programm zum starren, unduldsamen Dogma. Diese Richtungskämpfe haben unser ganzes Kunstleben zerrüttet; sie haben die Stilverwirrung unserer traditionslosen und in ihren geistigen Grundlagen noch so wenig gefestigten Zeit verstärkt, das Vertrauen des Publikums untergraben und den Gemeinschaftssinn der Produzenten völlig zerstört. Sie haben zu den sozialen Gegensätzen noch schärfere künstlerische gestellt und lenken das Augenmerk der Künstlerschaft von den wirtschaftlichen Interessen noch mehr auf die

künstlerischen Probleme ab. Die Vorteile, die die örtliche Zentralisation für eine Organisierung des Gewerbes bieten würde, werden dadurch illusorisch, daß die Kunstzentren im besonderen die Hauptsitze dieser Reibungen und Sezessionen sind.

Vor allem fehlt dem Maler aber auch die Grundlage korporativen Zusammenschlusses, die Standesdisziplin, dem Künstlerstande das soziale Gewissen. Der individualwirtschaftliche Charakter der künstlerischen Tätigkeit ist einer Bindung an andere und durch andere feind. Der Maler ist stolz auf seine Unabhängigkeit und wacht eifersüchtiger über seine wirtschaftliche als über seine künstlerische Selbständigkeit. Die liberalen Ideen, der Kultus der Freiheit und der Persönlichkeit, haben in ihm einen begeisterten Anhänger gefunden. Er liebt seine Ungebundenheit über alles und achtet nicht auf die Forderungen der Zeit, die ein Kristallisieren zu einer Gesamtheit in der Gesamtheit, den freien Zusammenschluß innerhalb der freien Gemeinschaft verlangt.

Die Leichtlebigkeit und sonnige Sorglosigkeit der Künstlernatur vermehren noch diese Abneigung gegen jede Organisation. Der Maler ist ein unverbesserlicher Optimist; unentwegt hofft er auf Anerkennung und Gelingen und fürchtet, durch das Aufgeben seiner Persönlichkeit an einen Interessenverband die Vorteile und Chancen seiner monopolistischen Stellung aufzugeben. Ein letztes, psychologisch interessantes Moment ist es schließlich, daß der Maler stolz ist auf seine Unwirtschaftlichkeit, in der er einen schätzenswerten Wesensbestandteil seines Berufes, ein Standesprivileg erblickt, und auch deshalb korporativen wirtschaftlichen Schutz verschmäht. Es ist die Größe und Tragik des Künstlertums, daß es zu sehr in den künstlerischen Problemen auf- und untergeht. Nur vor den dringendsten Nahrungs- und Geldsorgen schwindet sein ökonomischer Indifferentismus; es ist oft, als wolle der Künstler dem Gedanken nicht Raum geben, daß er aus der hohen Kunst ein Gewerbe mache, als empfinde er wirtschaftliche Fürsorgetätigkeit als eine Profanierung seiner Muse und seines Talentes.

So kommt es, daß trotz der großen Zahl bildender Künstler, trotz der erstaunlichen Fülle von Künstlervereinen jeder Angehörige des Berufs im Existenzkampf ein machtloses Glied

ohne Rückhalt für sich allein und auf sich allein steht. Nicht aus zwingenden Motiven, nicht aus der Unmöglichkeit einer Organisierung resultiert diese organisationsfeindliche Tendenz des Berufes; eingewurzelte Vorurteile und eine grenzenlose wirtschaftliche Kurzsichtigkeit und Interesselosigkeit sind die Gründe dafür, daß es der Künstler nicht verstanden hat, sich einzugliedern in unser System der sozialen Zusammenhänge. Aus der Stilentwicklung der Jahrhunderte herausgerissen; in eine Welt voll neuer Ideen und Werte gestellt, deren chaotischer Wirrnis er Form und Charakter geben soll; unbekannt mit dem Material, aus dem er Werte schaffen soll; mit mangelhafter Fachbildung; ohne Fühlung mit dem Bedarf, für den er tätig wird; dem wirtschaftlichen Denken und Handeln fremd, das seine Arbeit leiten sollte, und ohne Zusammenhang mit seinen Berufsgenossen: so steht der Künstler in seinem Berufe.

II. Abschnitt

Der Kunstmarkt: die wirtschaftliche Verwertung des Kunstwerks

1. Kapitel

Allgemeines

§ 8. Zur Geschichte des Kunsthandels.

Die wirtschaftliche Tätigkeit des Malers schließt nicht mit dem Augenblick ab, wo er Pinsel und Palette vor dem vollendeten Werke weglegt. Nun erst beginnt der vielleicht schwierigste Teil seiner Aufgabe, seiner Ware den Absatz zu suchen. Nun erst muß es sich erweisen, ob seine Arbeit nicht nur produktiv sondern auch rentabel war. Soweit nicht ausschließlich künstlerische Motive, rein theoretisches Interesse an einem sachlichen oder technischen Problem — ohne die Absicht, das Bild in den Verkehr zu bringen — oder lediglich der Eigenbedarf das Werk veranlaßten, muß sich der Produktion die wirtschaftliche Verwertung des Gutes, der Wiedergabe des Werkgedankens im Stoff die Zuführung des Geschaffenen zu seinem Gebrauch und die Erzielung des privatwirtschaftlichen Erfolges für den Unternehmer anschließen.

Bei hauswirtschaftlicher Produktion vollzieht sich die Verwertung des Bildes in einfacher Weise; Produktion und Konsum gehen im wesentlichen innerhalb des gleichen Wirtschaftskomplexes vor sich. Die künstlerische Arbeitsleistung und ihre Erzeugnisse sind jedoch, da sie auf besonderer persönlicher Veranlagung und Fertigkeit beruhen, schon früh Gegenstände eines Aushilfe- und Austauschverkehrs. Im allgemeinen wird sich dieser auf kunstgewerbliche Gegenstände und dem geringen Bedarf entsprechend auf vereinzelte Fälle beschränkt haben. Buchminiaturen bilden jedoch bereits in der Periode der Hauswirtschaft den Gegenstand eines regen Geschenkverkehrs zwischen Klöstern und Höfen; die Schenkung erscheint auch hier als Vorstufe des Tausches und Kaufes.

Der Übergang des Produktes in den Konsum gestaltet sich nicht minder einfach, nachdem dem Hauswerk das Lohnwerk

gefolgt ist. Der Künstler weiß, für wen er arbeitet und für welchen Preis. Er arbeitet gegen Stücklohn oder Zeitlohn[1]); soll er zum Teil in Naturalien entlohnt werden, so wird sein Deputat vielfach vertraglich von vornherein genau vereinbart. Die Gehilfen bezahlt der Meister gewöhnlich selbst; die Materialien werden ihm, zum mindesten die kostspieligsten Farben, vom Besteller geliefert. Dieses Betriebssystem erhält sich im Malergewerbe noch lange Zeit hindurch, nachdem sich bereits das Preiswerk eingebürgert hat.

Sobald sich aber der Maler als Handwerker in der Stadt niedergelassen hat und dort Waren zum Verkauf an eine unbekannte Kundschaft produziert, erfordert die Verwertung seiner Produkte eine gesonderte wirtschaftliche Tätigkeit. Der Vertrieb der nicht auf Bestellung gefertigten Waren bewegt sich zunächst in den Formen des Markt- und Straßenhandels; er wird vom Meister selbst oder von seinen Gildegenossen, dem Buchhändler, besorgt.

Die Zunft sucht auch den Bildervertrieb autoritativ zu regeln und Mißstände hintanzuhalten. Die Sperrung des heimischen Marktes freilich gelingt ihr nur unvollkommen; bereits im 15. Jahrhundert sehen wir die Künstler und peintres-graveurs in fremden Produktionsgebieten ihre Werke feilhalten. Es kommen nicht nur Künstler aus Nachbarstädten sondern auch ausländische

---

[1]) Einige Angaben über die Lohnverhältnisse im Kunstmalergewerbe vom 13. bis 19. Jahrhundert finden sich bei d'Avenel, Les Riches depuis sept cents ans, pag. 213—245. Die Zuverlässigkeit der bei der Umrechnung der alten Löhne in moderne Geldverhältnisse zugrunde gelegten Methode entzieht sich meiner Nachprüfung. Nach d'Avenel schwankte der Taglohn des Malers im 14. bis 15. Jahrhundert zwischen $9^1/_2$ Frs. und 23 Frs. Letztere Summe erhält 1302 Cimabue, der aber davon seinen Gehilfen zu bezahlen hatte. Hugo van der Goes bekam 1468 für eine Arbeit einen Taglohn von 22 Frs., von dem er aber noch seine „Hulperen" zu entlohnen hatte. An Stücklohn erhielt Giotto, der von Florenz eine städtische Pension von 4400 Frs. bezog, 1304 für die sechs Tafelbilder, die sich heute in der Sakristei der Peterskirche zu Rom befinden, 18 000 Frs. Im übrigen wurden ihm für seine Bilder etwa 90—250 Frs. bezahlt. Ghirlandajo erhielt für die Ausmalung der ganzen mittleren Chorkapelle in Santa Maria Novella in Florenz 26 000 Frs., Memling 1480 für den Johannesaltar zu Brügge 738 Frs. In Frankreich führt d'Avenel Bilderpreise aus dem 15. Jahrhundert von 42—964 Frs. an.

Produzenten auf den heimischen Markt. Die Ware des Malers besteht außer aus Gemälden auch aus „Kunst“, das ist aus Holzschnitten und Kupferstichen. Diese spielen, insbesondere seit ihrer technischen Vervollkommnung im Laufe des 15. Jahrhunderts, eine große Rolle im deutschen und niederländischen Kunsthandel und bilden einen lukrativen Zweig künstlerischer Produktion.

Mit der Kultur und dem Wohlstande wuchs zu Beginn der Neuzeit der Kunstbedarf. Die Wirtschaftsgrenzen erweiterten sich und der Stoffkreis des Künstlers dehnte sich aus. So bot sich ihm ein immer größeres Arbeitsfeld, seine Produktion wurde stärker. Je mehr er so einerseits den Überblick über den Markt und die Fühlung mit dem Bedarf verlor, desto mehr mußte er den Eigenhandel und Wandervertrieb als eine unvollkommene Vertriebsart und eine lästige Ablenkung von seiner Arbeit empfinden. Ein gewerbsmäßiger Bilderhandel setzt ein. Zunächst sind es Maler, die neben den eigenen Bildern auch Werke von Kollegen zum Verkauf übernehmen. Ihnen gesellt sich eine Reihe gewerbe- und handeltreibender Personen, die das Bildergeschäft mit ihrem bisherigen Geschäftszweig kombinieren. Ihre Handelsartikel sind vornehmlich Bilder, nach denen wegen des Meisters oder vor allem wegen des Gegenstandes eine größere Nachfrage besteht, aber auch Kopien und Werke verstorbener und ausländischer Meister. Der internationale Handel scheint unter den übrigen Luxuswaren, die schon früh Gegenstand seiner Vermittlung waren, auch Bildwerke gelegentlich importiert und exportiert zu haben; sind doch gerade die Hauptzentren des Handels und Verkehrs zugleich Mittelpunkte des geistigen Lebens und Kunstschaffens und hier dringen zuerst fremde Kunstanschauungen und -errungenschaften ein.

Am frühesten und reichsten entwickelte sich der Kunsthandel in den freien, wohlhabenden Niederlanden, wo die Voraussetzungen, ein verbreiteter Bedarf und eine große volkstümliche Produktion, bereits im 17. Jahrhundert günstiger lagen wie bei uns im 19. Jahrhundert. Auf den belebten Kirmessen fand ein reger Handel mit Gemälden und Stichen statt. Als Verkäufer fungierten der Maler und seine Familienangehörigen; aber auch der Kaufmann, der regelmäßig mit Waren

aller Art die Messe bezog, ließ sich das Bild als gewinnversprechendes Handelsobjekt nicht entgehen. In einigen Provinzen legte sogar der wohlhabende Bauer infolge Mangels an Land seine Ersparnisse in den billigen und beliebten Malereien an und suchte sie mit niederländischem Kaufmannssinn auf dem Markt mit Gewinn loszuschlagen. Die starke Überproduktion führte in Antwerpen schon im 16. Jahrhundert zu regem Export und zu gleicher Zeit wird dort in der Handelsbörse eine ständige Galerie von Künstlerverkaufsständen errichtet. Die erste permanente Ausstellung entsteht 1644 in Utrecht. Fast die ganze reiche Absatzorganisation des modernen Bildermarktes ist in den Niederlanden um diese Zeit schon ausgebildet. Floerke[1]) weiß von Bilderverlosungen, Auktionen bei Nachlässen und Umzügen und von anderen freiwilligen und zwangsweisen Bilderversteigerungen zu berichten, bei denen bereits alle Praktiken, die heute die Auktionen diskreditieren, angewandt werden (Versteigerung „wegen vollständiger Geschäftsaufgabe", Einschmuggeln eigener Bilder in Nachlässe, fingierte Auktionen, Massenherstellung von Bildern zu Auktionszwecken). Es existierten weltbekannte Firmen, die das Bildergeschäft im großen Stil betrieben. Kaufleute aber, die sich ausschließlich dem Handel mit Gemälden widmeten, scheint es noch nicht gegeben zu haben. Der Bilderhandel wurde mit anderen Geschäften verbunden, so vor allem mit dem Buch-, Juwelen-, Antikenhandel und dem Trödelgewerbe. Aber auch Wirte, Rahmenmacher und andere Existenzen befassten sich damit; ihr Ruf war gewöhnlich nicht der beste; sie beuteten nicht selten den Künstler aus und begünstigten eine überhastete und minderwertige Produktion. Ein großer Teil des Bilderverkaufes spielt sich aber zu allen Zeiten in den Ateliers selbst ab; die Malerwerkstätten, wie sie uns niederländische Bilder schildern, haben das Aussehen von Kaufläden.

Über den Kunsthandel in den übrigen Ländern ist noch wenig bekannt. In Italien scheint der Bilderabsatz ähnlich bunt organisiert gewesen zu sein, wie in den Niederlanden. Wir hören speziell in Italien von Großunter-

[1]) H. Floerke, Der niederländische Kunsthandel im 17. und 18. Jahrhundert. Basel 1891.

nehmern[1]), die im Verlagssystem massenhaft Bilder für den Export nach den Kolonien kopieren ließen. Der italienische Ausfuhrhandel mit Gemälden war rege; in den päpstlichen Ländern suchte man die Abwanderung der Kunstwerke durch beträchtliche Ausfuhrzölle einzuschränken. Auf einen lebhaften Bilderhandel in Frankreich um 1700 läßt die Nachricht von einem starken Import niederländischer Bilder schließen. Vor allem war es dort der Markt von St. Germain, auf dem niederländische Händler und Künstler ihre Bilder feilhielten. In der Folgezeit ließen sich eine Reihe flämischer Händler ständig in Paris nieder. Eine große Ausdehnung nimmt der Kunsthandel und vor allem der Export an, als Frankreich im 18. Jahrhundert die Diktatur im Kunstleben an sich reißt und die Kunst zum Sammelgegenstand des reichen Adels wird.

In Deutschland lagen die Verhältnisse recht ungünstig. Das Land war geistig und politisch unfrei, das Bürgertum in Verarmung begriffen und die Wirren der Reformation und die Stürme des dreißigjährigen Krieges vernichteten Kultur und Wohlstand auf lange Zeit. Die künstlerische Produktion war demgemäß niemals so rege, sie war aber auch nicht so volks-

---

[1]) Ein lehrreiches Beispiel berichtet Floerke aus v. Gool, „De nieuwe Schoubourg“, S. 472. 1750. — „Die ‚Malergalerie‘ war ein bekanntes Bildermagazin in Rom, in dessen Räumlichkeiten ein Kunsthändler, wie ihrer einst viele die berühmte Stadt bewohnten, jungen Künstlern, die von den Niederlanden herüberkamen und ihren Unterhalt nicht finden konnten, Beschäftigung gab. Dies geschah teilweise im Taglohn, teils um Stücklohn, je nach der Tüchtigkeit eines jeden und so fett und mager eines jeden Verdienst befunden wurde. Denen, die zu große Seelenpeiniger waren, gaben die Bentvögel (Mitglieder der römischen ‚Bent‘, einer niederländischen Malergesellschaft) den Namen ‚Kehlabschneider‘. Dem Maler wurde dort ein Christus-, Madonnen- oder irgend ein Heiligenbild gezeigt, und er wählte sich das ihm am meisten zusagende aus, um es zu kopieren. Nachdem er vorher den Preis für seine Arbeit ausbedungen, machte er sich ans Werk und malte jahrelang männliche und weibliche Heilige zu Tausenden an der Zahl. Die Kunstwerke suchten die Spanier und die Portugiesen nicht nur um ihre heimischen Kirchen und Häuser damit zu schmücken, sondern sandten sie in großen Schiffsladungen in ihre Kolonien, um damit Kirchen und Klöster zu schmücken und die neubekehrten Völker zur Andacht und zur Erbauung anzuregen. Dies ging bis gegen 1700. Ähnliche Zustände fanden sich in den Niederlanden, Paris, London.“

tümlich wie in den Niederlanden und belebte Volksmärkte mit Bildermessen fehlten. Der Kunsthandel dürfte demzufolge auch im 16. Jahrhundert nicht wesentlich über den Handwerkshandel, wie ihn Dürer betrieben hatte, hinausgekommen sein. Wir sehen Dürers Frau, während er selbst in Italien arbeitet, auf dem Frankfurter Markte, seine Mutter zu Nürnberg seine Bilder feilbieten. Er selbst benutzt seine „Bildungsreisen" nach Italien und den Niederlanden gleichzeitig als Geschäftsreisen, auf denen er Aufträge ausführt und einen schwunghaften Handel mit seinen und befreundeter Meister Stichen treibt. Sehr verbreitet ist die Sitte des Schenkens und Gegenschenkens. Die werkselige Ausführung großer Aufträge freilich lohnt sich bei den damaligen Preisen nicht: 300 fl. statt der anfangs ausbedungenen 200 fl. erhält er für den Hellerschen Altar, zu dem er allein für 25 fl. Ultramarin und etwa zwei Jahre Arbeitszeit braucht; man „mißte zu einem Bettler darob werden", meint er. „Dann gmeine Gmäl will ich ein Jahr ein Haufen machen, daß niemand glaubte, daß möglich wäre, daß ein Mann tun möchte. An solchen mag man etwas gewinnen. Aber das fleißig Kleiblen gehet nit von statten. Darum will ich meines Stechens auswarten. Und hätte ich es bishero getan, so wollt ich uf den heitigen Tag 1000 fl. reicher sein"[1]).

Einer allgemeinen Nachfrage begegnen nur die graphischen Blätter; sie werden denn auch bereits im 16. Jahrhundert von gewerbsmäßigen Händlern auf den Messen zu Frankfurt und Leipzig feilgehalten. Im 18. Jahrhundert hat Deutschland bereits eine blühende Verlagsindustrie, es wird ein starker Exporthandel mit deutschen Kupfern, die meist aus Nürnberg und Augsburg stammen, getrieben. Als Verleger treten Kunstverlagsanstalten und Buchhändler auf.

Von dem Begriff des Kunsthandels am Ausgang des 18. Jahrhunderts entwirft uns Krünitz ein anschauliches Bild: „Den Namen Kunsthändler wollen sich heutigen Tages allein diejenigen zueignen, welche allerley künstliche Kupferstiche[2]) und derartige

---

[1]) Albrecht Dürers Brief vom 26. August 1509 an Jakob Heller; aus Max Osborn, Albrecht Dürers schriftliches Vermächtnis, S. 29.

[2]) Darüber berichtet Krünitz, Ökonomisch-technische Enzyklopädie, Bd. LV, S. 302 ff. Brünn 1793. „Die Kunsthandlungen handeln

Sachen zu Kaufe haben; da oft hingegen solche, welche andere seltene Kunststücke führen, mit Namen der Nürnberger- oder Galanteriewarenhändler belegt werden. Eigentlich aber kommt der Name Kunsthändler denen zu, die ganz ungemeine und zwar solche Ware führen, welche nur an Liebhaber dem Stück und dem Gesicht nach verkauft werden". Als dergleichen Kunstwaren und Kunststücke führt er vor allem Gegenstände auf, wie sie in den seit dem 16. Jahrhundert an allen Höfen angelegten Antikensammlungen und Kunstkammern gesammelt wurden, so optische, chemische, mathematische Instrumente, naturwissenschaftliche und ethnographische Objekte, Galanteriewaren, mechanische Spielzeuge, kunstgewerbliche Produkte und Altertümer. Gemälde mögen in diesen Magazinen wohl auch mitunter als einer von vielen Artikeln geführt worden sein, jedoch zählt von den Handlungen, deren Geschäftskatalog mitgeteilt wird, nur eine Leipziger Firma auch „Gemälde und Handzeichnungen" unter

---

insonderheit auch mit Kupferstichwerken, die sie zum Teil im eigenen Verlag haben. ... Die Kunsthändler verlegen bloß Kupfer mit Texten und dürfen keine Werke ohne Kupfer in Verlag nehmen. Ein anderer wichtiger Teil ihres Verlags sind Landkarten und in Kupfer gestochene Musikalien. Vielen erscheint es unbegreiflich, wie die Kunsthandlungen beim Verlegen mancher kostbarer und doch zum Teil schlechter Kupferwerke in Absicht des Absatzes daran zurecht kommen können; es ist aber sehr begreiflich, wenn man weiß, wer die Hauptabnehmer ihrer Kupfer sind. Es ziehen bekanntermaßen sehr viele Italiener und Tiroler als Kupferhändler in der ganzen Welt umher, und diese holen fast alle ihre Waren aus den Kunsthandlungen zu Nürnberg und Augsburg und setzen davon selbst zu Konstantinopel eine unglaubliche Menge ab. Die größeren Kupferwerke verkaufen diese auch in einzelnen Blättern."

A. a. O.: „In Augsburg sind die Kunsthandlungen ein sehr ergiebiger Zweig der Industrie und des Handels. Sie sind dreierley Art: 1. Künstler, welche ihre eigenen Werke herausgeben oder auch fremde Werke unternehmen. 2. Die Landkartenhandlungen. 3. Ein ganzer Nahrungszweig, wodurch das katholische Augsburg nicht allein sich selbst, sondern auch die halbe katholische Welt im finsteren Aberglauben erhält, sind die unsägliche Menge von Heiligenbildern, welche in Augsburg in Kupfer gestochen oder in Holz geschnitten und in der ganzen Welt verkauft werden. ... Hierher gehören auch unzählbare große Thesesbilder, die den beträchtlichsten Absatz besonders der Klauberschen Kupferstichmanufaktur ausmachen." Es wurde streng darauf gesehen, daß diese Bilder von Katholiken entworfen wurden.

ihren Waren auf. Es scheint demnach, daß in Deutschland Ende des 18. Jahrhunderts wohl bereits ein ausgedehnter Kunstverlagshandel existierte, aber — entsprechend dem Tiefstande der Malkunst und der geringen Nachfrage nach zeitgenössischen Gemälden — kein eigentlicher Handel mit modernen Bildern.

Die deutschen Fürsten, die bedeutendsten Sammler und Käufer im Reich, ließen bereits im 16. Jahrhundert vielfach ihre Aufträge durch eigene Agenten im Ausland oder durch befreundete Herren besorgen; so die bayerischen Herzoge durch die Fugger, die selbst wieder den ausgedehnten Handelsapparat und die Handelsbeziehungen ihrer Firma für ihre auswärtigen Kunstbestellungen heranzogen. Großenteils handelt es sich dabei um Antiquitäten und Kuriositäten. Im 17. Jahrhundert erscheinen dann deutsche Fürsten als Kunden der großen niederländischen und italienischen Bilderhändler. In Deutschland selbst ist mir nur ein Kunsthändler, der Augsburger Patrizier Philipp Hainhofer, bekannt, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Dienste zahlreicher fürstlicher Persönlichkeiten Bilderbestellungen vermittelte und Aufträge ausführen ließ. Im 18. Jahrhundert hatten manche deutschen Fürsten im Auslande Spezialkommissionäre für Bilderankäufe für ihre Galerien; auch der diplomatischen Agenten bedienten sie sich zu gleichen Zwecken in ausgedehntem Maße. Der deutsche Maler vertrieb, soweit er nicht auf Bestellung arbeitete, seine Bilder regelmäßig selbst im Handwerkshandel, vor allem durch Atelierverkauf. Im 18. Jahrhundert erscheinen dann Kunstakademien im Besitze des Buch- und Kunsthandelsprivilegs[1]).

Was die wirtschaftliche Lage der Maler vom Beginn der Neuzeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts betrifft, so gelang es einigen gefeierten Künstlern — in Italien insbesondere im 16. Jahrhundert, in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in Frankreich im 18. Jahrhundert — gute Preise zu erzielen und sich einigen Wohlstand zu erringen. Im allgemeinen aber war ihr Lohn und Los ärmlich[2]).

---

[1]) Nach dem Reglement der Berliner Kunstakademie vom 1. Februar 1790, § 59: „soll die Akademie das erhaltene Buch- und Kunsthandelsprivileg ferner besitzen und zu ihrem Vorteile gebrauchen."

[2]) Nach Vic. G. d'Avenel (Les Riches depuis sept cent ans) erzielte Raphael für seine Bilder 600—6000 Frs. Michelangelo und Leonardo

Eine kurze Sonderbetrachtung muß der Geschichte des Ausstellungswesens gewidmet werden. Es geht zurück auf die erwähnte Bilderbörse zu Antwerpen 1540 und die Gildeausstellungen in Utrecht 1640—1664 und im Haag seit 1656. Zu den Ausstellungsunternehmungen der Zunft mußten die Künstler Bilder einliefern, blieben aber trotz aller Strafen im Rückstand. Fortwährende Statutenänderungen und Reorganisationen wurden nötig; 1763 zeigt die Ausstellung im

---

da Vinci erhielten für die Arbeiten an den für die Signoria in Florenz bestimmten Schlachtenbildern einen Monatsgehalt von 645 Frs. unter Abzug für etwa versäumte Zeit. Für die Ausmalung der Decke in der Sixtinischen Kapelle, die ihn mit 5 Gehilfen 4 Jahre lang beschäftigte, erhielt Michelangelo 280 000 Frs., während er für das Jüngste Gericht, an dem er $5^1/_2$ Jahre arbeitete, nur seinen Gehalt als päpstlicher Hofkünstler bezog. Correggio und H. Caraccio verkauften gute Werke ihrer Hand um ca. 100 Frs.; gleichzeitig bekam Bernard van Orley für seine Porträts 100—445 Frs., Dürer für seine Gemälde 50—700 Frs. Die Kölner Nonnen porträtiert Dürer sogar um nur 7 Frs., in Venedig erhält er dagegen für eine Heiligendarstellung 3650 Frs.; zudem bezog Dürer einen kaiserlichen Gnadengehalt von 3000 Frs. Die Preise in Frankreich im 16. Jahrhundert bewegten sich nach d'Avenel zwischen 60 und 120 Frs.

Von den Malern des 17. Jahrhunderts erzielte Rubens die höchsten Preise. Er malte nach d'Avenel kleine Porträts um 40 Frs. und erhielt für andere Bilder bis ca. 6000 Frs. und 1622 den Rekordpreis von 14 000 Frs. Er ließ sich dabei nach einem einheitlichen Maßstab bezahlen; nach Rooses-Reber (Malerschule Antwerpens, S. 233, München 1889) ließ sich Rubens „seine Malereien mit so viel mal 100 Gulden bezahlen, als er Tage daran gearbeitet hatte". Die höchste Summe, die Rembrandt gezahlt wird, beträgt dem gegenüber nur 7200 Frs. für die „Nachtwache". Die Preise van Dycks bewegen sich zwischen 1000 und 2500 Frs. In Spanien dagegen erhält Velasquez für seine „Trinker" nicht mehr als 700 Frs.

Im 18. Jahrhundert erhält Romney für seine Porträts nur ca. 250 Frs. In Frankreich zahlt sich gute Ware mit 100—200 Frs. „peu depassent ce chiffre; au-dessus de 200 francs, c'est le luxe, au-dessus de 300 francs commencent les tableaux de maître". Die gefeierten Meister aber werden hoch gelohnt. Coypel und Mignard erhalten wie bereits früher Poussin 15 000 Frs. Pension vom König. Das durchschnittliche Einkommen Rigauds in seinen besten Jahren beträgt 30 000 Frs.; er erhält für seine Bilder etwa 400—700 Frs., mitunter aber auch bis zu 8000 Frs. und 1729 für ein Porträt, an dem er ein Jahr arbeitet, 40 500 Frs. Den Kopisten, die er beschäftigt, zahlt er selbst aber nur bis zu 100 Frs. für das Bild oder bis 14 Frs. Taglohn. Chardin verkauft in seinen guten Zeiten seine Werke um 500—2000 Frs.

Haag bereits ein ziemlich modernes Aussehen: jedes Zunftmitglied kann nach Belieben ein oder mehrere Bilder unter Preisangabe und nach Vorlage an die Regenten der Vereinigung — eine erste Jury — zum Verkauf stellen; aber auch dem großen Publikum solle dies frei stehen. Die Verkaufsprovision betrug für die Nichtkünstler 10 Proz., für Gildemitglieder 7 Proz., für die Jury 5 Proz. Eine freiwillige Ausstellung, auf der der Künstler anscheinend keine Provision abzuführen hatte, findet sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Amsterdam[1]). Unterdessen war man auch im Auslande dem Beispiele Hollands gefolgt. Die Ausstellungen gehen hier nicht von den Gilden, sondern in der Regel von den Kunstakademien aus. Am 9. April 1667 arrangierte Colbert eine Ausstellung zur Feier des neunzehnten Gründungstages der Pariser Akademie. Sie wurde 1669 und 1671 wiederholt. Der erste uns erhaltene Katalog stammt von der Ausstellung, die 1673 in einem elenden, ungeschützten Winkel des Palais Royal im Freien stattfand und 150 Bilder und Skulpturen zeigte. Die folgenden Jahre brachten noch einige Veranstaltungen dieser Art. Seit der 1763 stattfindenden ersten Ausstellung im Salon des Louvre wurden sie zu einer periodisch wiederkehrenden Einrichtung; nach dem Ausstellungsraum wurden sie als Salon bezeichnet. Die Beschickung war ein Privileg der Akademiker, bis dieses Vorrecht 1792 vom Konvent auf Vorschlag Davids beseitigt wurde. — In London veranstaltete die Society of Artists of Great Britain, eine privilegierte Gesellschaft Londoner Künstler, seit 1765 alljährlich eine Frühjahrsausstellung „gegen Erlegung einer Kleinigkeit". Daneben traten dann Ausstellungen der königlichen Akademie, zu der jeder Akademist bis zum 60. Lebensjahr ein annehmbares Originalstück liefern mußte[2]).

[1]) Vgl. H. Floerke, Der niederländische Kunsthandel im 17. und 18. Jahrhundert. Basel 1891.

[2]) J. G. Krünitz, Ökonomisch-technologische Enzyklopädie, Bd. LV, S. 125 ff., Brünn 1793, teilt folgende ergötzliche Schilderung einer Londoner Akademieausstellung aus einem Briefe mit: „Man sieht alsdann den ganzen Monat hindurch eine Menge von Kutschen vor Somersethouse, und die Zimmer, welche die Akademisten mit ihren Werken schmücken, sind gemeiniglich von Herren und Damen, welche die Gemälde anstaunen, und von vorgegebenen Connoisseurs und Kritikern so voll, daß manche

In Deutschland begegnen wir Kunstausstellungen erst im Ausgang des 18. Jahrhunderts. 1786 veranstaltete Chodowiecki eine Ausstellung in der Berliner Akademie; seit 1790 finden dort auf Grund des Reglements alljährlich Ausstellungen von Gemälden einheimischer und ausländischer Meister statt. In München führt im Jahre 1808 ein organisiertes Vorgehen aller Münchener Maler zu den Jahresausstellungen im ehemaligen Jesuitenkollegium; das noch geltende Gesetz über die Akademie 1844/45 beauftragte dann die Akademie, in Zwischenräumen Ausstellungen zu unternehmen.

Im 19. Jahrhundert mehren sich die Gemäldeausstellungen allenthalben, sie ändern ihren Charakter und verbessern ihre Organisation. Zu den lokalen Ausstellungen treten nationale und internationale. Die erste internationale Gemäldeausstellung[1]) war die Kunstausstellung im Münchener Glaspalast 1863. Einen wirklichen Erfolg erzielte aber erst die folgende internationale Gemäldeausstellung von 1869[2]). Seit 1876 finden dann alle vier Jahre große internationale Kunstausstellungen im Münchener Glaspalast statt.

Eine neue Absatzform, einen Bildervertrieb durch Konsumentenvereinigungen, stellten die K u n s t v e r e i n e dar, die nach dem Vorgang von Karlsruhe 1818 und München 1824 in

---

Damen von der Hitze und dem Gestanke der parfümierten Köpfe ohnmächtig werden. ... Wer diese Schaustellungen sehen will, bezahlt am Eingang dafür ein paar Schillinge. Dafür wird ihm zugleich ein Katalog der zur Schau gestellten Werke überreicht". Des weiteren erzählt der Brief von Mängeln der Kritik und der Kataloge, die lebhaft an unsere Zustände erinnern, und berichtet dann, daß an Eintrittsgeldern von der vier Wochen dauernden Ausstellung 3000 Pfd. Sterl. eingegangen seien!

[1]) Internationale Ausstellungen allgemeinen Charakters finden sich schon früher; die erste wurde 1851 auf Initiative des Prinzen Albert in London veranstaltet.

[2]) „Dies konnte man am besten daraus ersehen, daß, während 1863 fast gar kein fremdes Kunstwerk gekommen war, diesmal 1600 Ölgemälde und 400 Handzeichnungen und Aquarelle und etwa 300 Skulpturen die Säle füllten, wie denn speziell die französische Malerei ebenso reich vertreten war als die italienische Plastik, während sich auch die belgische, englische, spanische, ja selbst die nordamerikanische Kunst zum Teil vertreten fanden".

F r i e d r i c h P e c h t, Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert, S. 279. München 1887.

allen größeren deutschen Städten entstanden; als ihr Vorläufer kann vielleicht die 1753 gestiftete ‚Society for the encouragement of arts, manufactures and commerce‘[1]) in London betrachtet werden.

So hat das 19. Jahrhundert die Formen genossenschaftlichen Bilderverkaufes vervollkommnet und bereichert. Der Kunstverlag gewann mit der Erfindung der Lithographie und der Photographie und der großartigen Entwicklung der Reproduktionstechnik außerordentlich an Bedeutung. Vor allem aber schuf das 19. Jahrhundert die Basis zur Ausbildung eines Handelszweiges, der sich mit dem Vertrieb moderner Gemälde befaßt. Das Aufsteigen des arbeitenden Volkes durch die Revolution, die Erweiterung der Wirtschaftsgrenzen zum länderumspannenden Markte, das Fortschreiten der Arbeitsteilung in der Volkswirtschaft überhaupt wie die Spezialisierung der künstlerischen Tätigkeit insbesondere und endlich die Veränderung der Wirtschaftsformen und der Produktionsweise ließen es immer fühlbarer werden, daß der Eigenvertrieb für den Maler eine Schädigung seiner schöpferischen Tätigkeit bedeute und daß er den außerordentlichen Anforderungen an kaufmännische Gewandtheit, die gerade die ungünstigen Warenqualitäten des Bildes erfordern, nicht gewachsen sei. Berufsmäßige Absatzvermittlung wurde nötig. Der wachsende Wohlstand und die Steigerung der Lebensansprüche des Volkes, das nach Gütern begehrte, die jahrhundertelang als Luxus der Größten und Reichsten gegolten hatten, die außerordentliche Zunahme der Produktion wie der Kauflust und Kauffähigkeit machten den Bildervertrieb überdies wichtig und lohnend genug, um einen besonderen Handelszweig darauf zu gründen; es entstand der moderne Gemäldehandel.

Das Bild selbst hat sich diesem Entwicklungsgang angepaßt. Umsatzfähig wurde es erst, als zu dem Wandgemälde die Holztafel trat. Es hat von dieser Stufe an immer handlichere Formen angenommen. In Holland wird das Kabinettbild das beliebteste

---

[1]) Diese Privatgesellschaft, deren langjähriger Präsident Romney war, zählte bereits 1784 6700 Mitglieder, die einen Jahresbeitrag von je 2 Guineen zahlten. Von 1755—1770 hat diese Gesellschaft für die bildenden Künste allein 8139 Pfd. Sterl. an Prämien verteilt.

Format. Dem Massenbedarf kommt schließlich die Reproduktion nicht nur durch größere Billigkeit sondern auch durch wohlgeeignete Form entgegen.

§ 9. Das Bild als Ware.

Tauschfähigkeit, die Fähigkeit, Gegenstand des Güterumlaufes zu werden, besitzt jedes Gemälde; nicht jedes Gemälde wird auch tatsächlich zur Ware. Die Absicht, das Produkt seiner Arbeit in den Verkehr zu bringen und Erwerbszwecke damit zu verfolgen, fehlt dem Maler bei dem Bilde, das er lediglich für den Eigenbedarf erzeugt; sie fehlt ferner regelmäßig bei der Skizze, dem Hilfsprodukt, das der Meister nicht als selbständiges Objekt gedacht hat, sondern nur als Unterlage für die Gesamtkomposition oder einzelne Teile und Details verwerten will; aber auch manches sorgfältig ausgeführte Produkt einer langen, mühseligen Arbeit wird nie zum Gegenstand des Handelsverkehrs. Ware wird das Gemälde erst, wenn es tatsächlich in die volkswirtschaftliche Güterzirkulation eintritt.

Das Bild ist eine Ware von besonderer Eigentümlichkeit. Daß sich ein spezieller Handelszweig erst so spät dieses Gutes, das früh schon Gegenstand des Tauschverkehres war, bemächtigte, liegt nicht zuletzt daran, daß es für den Kaufmann die denkbar ungünstigsten Qualitäten bietet. Als eine Ware, „bei welcher fast in allen Beziehungen die Voraussetzungen sehr ungünstig sind, erscheinen die individuell gestalteten Originalerzeugnisse der Malerei[1])“.

Das Bild als Ware charakterisiert sich zunächst dadurch, daß es das Erzeugnis eines Produktionsprozesses ist, bei dem die geistige Leistung so sehr die körperliche Arbeit überwiegt, daß es geradezu als Geistesprodukt bezeichnet werden kann. Der Gefühls- und Gedankengehalt und der Geschmack, die sich im Werke offenbaren, geben ihm sein Sondergepräge; die stofflichen Qualitäten werden nur für die Frage der Haltbarkeit von Bedeutung. Aus dieser Eigenschaft der Ware folgt, daß ihr gegenüber alle einheitlichen Maßstäbe des Gewichts, Marktwerts

---

[1]) v. d. Borght, Handel und Handelspolitik, S. 91.

und der Probenmäßigkeit versagen müssen, und es folgt weiter daraus ein monopolistischer Charakter der Ware, die, obwohl das Rohmaterial unbegrenzt vorhanden ist, doch nicht willkürlich vermehrbar und nicht vertretbar ist und so zum Gegenstand unvorhergesehenen Wertzuwachses werden kann.

Jedes Warenobjekt hat einen individuellen Charakter und stellt eine selbständige, von anderen Kunstwerken wesensverschiedene Schöpfung dar.

Aus dem Überwiegen des immateriellen Inhalts der Ware über die materielle Erscheinung ergibt sich eine weitere Eigenart, die das Gemälde mit anderen geistigen Erzeugnissen teilt: das Arbeitsprodukt erscheint als Ergebnis einer individuellen geistigen Arbeitsleistung eng verknüpft mit der Person des Unternehmers. Der Künstler bleibt, auch wenn sich sein Produkt schon lange im Güterumlauf befindet, durch tausend Fäden mit ihm verbunden; mannigfache natürliche und juristische Zusammenhänge bestehen zwischen ihm und seinem Werk. Es bleiben ihm auch über das Eigentumsrecht an der Ware hinaus jura prohibendi et disponendi in Form der Urheberrechte und der noch persönlicheren Individualrechte[1]).

Beim Typprodukt fehlen jene Eigentümlichkeiten oder sie treten doch viel weniger hervor. Nur die daran anknüpfenden Autorrechte stehen auch dem Typmaler zu. Dem Typprodukt, bei dessen Herstellung der differenzierende geistige Schaffensprozeß aussetzt, mangeln geistiger Gehalt und individuelles Gepräge. Es kommt daher als Stück einer Gattung ähnlicher, wenn auch nicht ganz identischer Gegenstände, als vertretbare Ware in Betracht, die nicht sowohl einem feinen, persönlichen Empfinden als dem unpersönlichen Geschmack einer Vielheit entspricht; sie hat vielleicht Marktwert, aber keinen Kulturwert oder Zeiten überdauernden Wert. Bilder dieser

[1]) Urheberrechte des bildenden Künstlers sind seine ausschließlichen vererblichen und veräußerlichen Rechte, das Werk innerhalb einer Schutzfrist zu vervielfältigen, gewerbsmäßig zu verbreiten oder gewerbsmäßig mittels optischer oder mechanischer Einrichtungen vorzuführen.

Individualrechte sind das Recht der Signierung und das Recht zu Änderungen am Werk, an seiner Bezeichnung oder an der Bezeichnung seines Urhebers.

Kategorie sind die „Brotartikel“ im Gebiete der bildenden Künste; sie sind billige Quantitätswaren, die auf zwei Haupteigenschaften des Konsumenten, fehlenden Geschmack und den Wunsch, billig zu kaufen, berechnet sind. Doch kommt immerhin auch hier jedes einzelne Objekt soweit individuell zur Geltung, daß ein Engrosvertrieb nur in beschränktem Maße möglich ist. Die Zweiteilung der Ware in Individualware und fungible Typware, die sich auf dem rein abstrakten Kriterium des künstlerischen Wertes und der gedanklichen Individualität des Werkes aufbaut, ist wichtig für den Überblick über die Organisation des Handels; der Mangel einer klaren, exakten Scheidung trägt zu der komplizierten Gestaltung und zu den Mißständen des Kunstmarktes bei.

Dagegen ist die Typware wie die Individualware immer Einzelprodukt; durch eine Arbeitstätigkeit kann nur ein Objekt und nicht eine Mehrzahl von Bildern hergestellt werden. Trotzdem muß der Preis der Ware nicht notwendig die gesamten Produktionskosten erfassen; denn die Verwertbarkeit des Produktes liegt, wie wir sehen werden, nicht ausschließlich in seinem Vertrieb als Ware. Das ist der Hauptunterschied zwischen dem Gemälde und allen anderen Erzeugnissen geistiger Arbeit.

Das Gemälde ist eine dauerhafte Ware; der Konsum besteht in Gebrauch und nicht in Verbrauch. Soweit es sich um Befriedigung des Bedürfnisses nach Kunstgenuß handelt, ist vermöge des Schauwertes und der Haltbarkeit des Bildes ein Massengebrauch des Einzelproduktes durch eine unbegrenzte Vielheit von Konsumenten möglich. Dagegen kann das Einzelprodukt dem Besitzbedürfnis nur eines einzelnen dienen; dessen Bedarf aber wird infolge der unbegrenzten Erweiterungsfähigkeit der Kunstliebe und des Sammeltriebes nicht unbedingt durch ein Stück der Ware vollständig gedeckt; es ist ein Mengengebrauch des einzelnen möglich. Der Ware Kunstwerk kommt also die Eigenschaft eines Sammelobjektes zu, das zum Massengebrauch durch eine Vielheit in öffentlichen Museen oder zum Mengengebrauch durch einen einzelnen in Privatgalerien aufgespeichert wird.

Eine recht ungünstige Eigenschaft des Bildes als Ware ist es, daß die den Absatz nachteilig beeinflussende Konkurrenz von

Ersatzgütern sehr groß ist. Das Bild dient mannigfachen Gebrauchszwecken: der eine sucht daran ästhetischen Genuß, der andere bringt ihm gelehrtes Interesse entgegen und schätzt es um seines kunsthistorischen Wertes willen; ein dritter wieder betrachtet es materialistisch als Wert- und Spekulationsobjekt und dem nächsten soll es als Dekorations- oder Luxusgegenstand dienen. Daher bedeuten sowohl die Werke der Plastik, der Architektur und der angewandten Künste als auch Festlichkeiten, Bühnendarstellungen und alle anderen Güter, die gleichen Zielen zu entsprechen vermögen, eine Konkurrenz für das Bild.

Ja selbst im eigenen Schaffensgebiet wird dem Berufskünstler fühlbare Konkurrenz gemacht. Der Dilettantismus vermag, selbst wenn er nicht im Grunde als Nebenberuf ausgeübt wird, den Bilderbedarf mancher Familie mit ihren sämtlichen Basen vollauf zu befriedigen.

Eine weit größere Schädigung erfahren die künstlerische Produktion wie der Kunsthandel durch die Bilderfälschungen. Das Fälschen ist weit verbreitet und wird von gelernten, sehr oft auch von ungelernten Malern aus Not oder in berechnender Kenntnis des Marktes betrieben; es wird entweder ein minderwertiges Bild mit falscher Signatur versehen oder die Manier eines marktgängigen Künstlers gefälscht. Das Übel ist so alt wie die gesteigerte Nachfrage nach den Werken großer Künstler und der Bilderkauf nach Künstlernamen. Das Fälscherwesen vermag den ganzen Kunstmarkt zu diskreditieren und empfindlich zu schädigen.

In ganz anderem Sinne bedeuten die Photographie und die künstlerische Reproduktion eine Konkurrenz für den Gemäldehandel. Die Photographie, die dem Maler bei seinem Schaffen vielfach nützlich wird, kann anderseits infolge ihrer außerordentlichen künstlerischen Vervollkommnung namentlich auf den Gebieten des Porträts und der Landschaftsmalerei mit dem Künstler wetteifern. Je mehr sich das Problem der Farbenphotographie einer Lösung nähert, desto bemerkbarer wird der Wettbewerb der künstlerischen Photographie werden[1]).

---

[1]) „Es gibt Photographien, die durchaus ein mittelmäßiges Bildnis in Öl ersetzen. Und wie lange wird es noch dauern, dann wird die Photographie auch Herrin der Farbe werden! Dann beengt sie den Kreis der

Mit der Vervollkommnung der Photographie hängen auch großenteils die rastlosen Fortschritte der Reproduktionstechnik im 19. Jahrhundert zusammen. Die künstlerische Reproduktion ist ein starker Nebenbuhler für das Originalwerk geworden; sie fördert aber auch anderseits das Bedürfnis nach künstlerischem Wohnungsschmuck und das Kunstverständnis, sie popularisiert die Kunst wie den Künstler und bietet diesem endlich auch eine wichtige Form der wirtschaftlichen Verwertung seines Produktes.

Eine nicht zu unterschätzende Konkurrenz ist schließlich für den modernen Kunsthandel der Handel mit Bildern alter Meister, deren Wert abgeklärter ist und deren Inhalt, Wesen und Mitteilungsform dem Publikum vielfach vertrauter ist als die Kunst seiner Tage.

Besonders ungünstig für den Handelsverkehr mit Gemälden erweisen sich die enorme Ausdehnung und die außerordentliche Buntfarbigkeit des Gemäldebedarfs einerseits und der Produktion anderseits; insbesondere der Bedarf entzieht sich fast ganz der Vorausberechnung. Unter den zahlreichen Konsumenten die wenigen ausfindig zu machen, deren individuellem Geschmack das einzelne Produkt aus einer ungeheuren Warenmenge entspricht, ist gerade heute, wo der Produzent ohne Fühlung mit dem Konsum schafft, eine komplizierte Aufgabe. Dieses Moment führt zu einer außerordentlichen Ungewißheit des Warenabsatzes und legt dem Kaufmann die Kombination des Gemäldehandels mit dem Vertrieb verwandter Waren nahe.

Dazu tritt als weitere Besonderheit, daß die Auffassung unseres Handelsobjekts als Ware dem Künstler wie dem Publikum widerstrebt. Es fehlt nicht nur dem Künstler in der Regel die

---

persönlichen Kunst noch mehr als jetzt. Es wird aber auf diesem Gebiet wie auf den anderen Produktionsgebieten bleiben. Die höchsten Leistungen sind nie und nirgends mechanischer Art. Man vervollkommne die Photographie noch mehr, so wird man den Mangel und Hunger der unvollkommenen Maler vermehren, dort aber, wo Anforderungen gestellt werden, bleibt heute und allezeit der lebende Mensch mit seiner lebendigen Gabe ohne Konkurrenz. Freilich, er muß Enormes leisten, um oberhalb der besten Photographien zu schweben. Die Maschine steigert ihn. Ist er nicht besser als sie, so sinkt er rettungslos in die Tiefe; das handwerksmäßige Porträt geht unter."

Naumann, Form und Farbe, S. 63/64. Berlin-Schöneberg 1909.

ökonomische Veranlagung, es ist auch im Volke die soziale Anerkennung des Künstlertums als Erwerbsstand nicht durchgedrungen. Der Gesetzgeber ist in dieser Richtung mit Ausbildung des Kunstschutzes vorangegangen, die Kultur ist ihm darin noch nicht gefolgt.

Charakteristisch für den Kunsthandel ist es endlich, daß er sich, obgleich fast ausschließlich Detailhandel, nicht nach dem Bedarf örtlich verteilt, sondern an einzelnen Plätzen konzentriert und von dort den internationalen Bedarf versorgt. Die Bilderproduktion ist in zahlreiche zerstreute Einzelbetriebe zersplittert, aber doch örtlich konzentriert. Der Bedarf dagegen, variabel wie die Produktion, zeigt eine außerordentliche Dezentralisation; er ist zwar an Stätten künstlerischen Lebens und Schaffens gewöhnlich größer, verteilt sich aber auch über die anderen Orte im Land diffus und ungleichmäßig. Der Kaufmann würde daher, wollte er seinen Geschäftssitz nach dem Bedarf wählen, ein ungenügendes und unsicheres Arbeitsfeld finden. Es ist eine Eigentümlichkeit der Kunstware, daß ihr Markt sich an einzelnen Plätzen, meist an den Orten reger Produktion, konzentriert.

§ 10. Der Bildermarkt.

Als Bildermarkt werden gewöhnlich nicht alle Orte bezeichnet, an denen sich Geschäfte befinden oder Verkäufe abwickeln, sondern nur Orte, in denen sich mit Regelmäßigkeit ein großes Angebot und eine starke Nachfrage begegnen. Es wurde erwähnt, daß der Kunsthandel in besonderem Maße die Neigung zeigt, sich an einigen Punkten zu konzentrieren. Hier leitet er die zerstreute Produktion und den unübersichtlichen Bedarf zusammen und läßt von hier die noch nicht in Museen und Sammlungen zur Ruhe gekommenen Kunstschätze fluktuieren. Zu solchen Mittelpunkten des Bilderhandels sind die wirtschaftlichen, geistigen und politischen Zentren am besten geeignet.

Von Wichtigkeit sind also der Handel und Verkehr einer Stadt, ihre Größe und die Bedeutung ihres Hinterlandes. Noch wesentlicher aber sind Kaufkraft und Kauflust der einheimischen Bevölkerung und des durchreisenden Publikums; dafür wieder, insbesondere für Art und Größe des Fremdenverkehrs, sind die

künstlerischen Traditionen des Orts, sein Ruf als Kunststätte und die Anregungen, die das Land und die Sammlungen der Kunstliebe geben, maßgebend. Zu diesen Faktoren tritt schließlich noch rangbestimmend die Bedeutung der Ausstellungen, Händler und Auktionen am Orte. Während aber beim Handel mit alter Kunst die Tätigkeit und Tüchtigkeit der Kaufleute im Vordergrund stehen, sind auf dem modernen Bildermarkt neben dem Handel auch die permanenten und periodischen Ausstellungen von Einfluß auf die Stellung eines Platzes.

Der Kunstmarkt ist also lokal bestimmt. Er ist aber nicht lokal beschränkt. Die Ware eines Marktes ist international und ebenso sein Absatzgebiet. Die Ware eines größeren Kunstmarktes besteht in erster Linie aus heimischen Produkten, aber auch auswärtige Künstler suchen und finden hier Absatz. Auf die deutschen Märkte kommen sehr viel ausländische Werke. Wie weit das mitunter geht, ergibt sich daraus, daß die Berliner internationale Ausstellung 1903 480 deutsche Bilder — 2200 waren zurückgewiesen worden — und 650 Werke eingeladener Ausländer brachte. München übt eine starke Anziehungskraft aus; französische, schottische und belgische Bilder haben hier einen guten Markt und zu den unvermeidlichen Erscheinungen im Münchener Kunsthandel gehören die italienischen Genrebilder. Anderseits sind für deutsche Künstler auch auswärtige Märkte von Bedeutung. Nicht wenige finden an ihrer Arbeitsstätte so wenig Absatz, daß sie vornehmlich oder ausschließlich auf fremde Märkte angewiesen sind. Es wäre hier mancher Könner zu nennen.

Im allgemeinen aber hat die deutsche Kunst im Auslande an Boden verloren und es ist auch den Bemühungen deutscher Künstlervereinigungen und inländischer wie ausländischer Kunstfreunde und Händler nicht gelungen, der deutschen Malkunst im Ausland wieder die alte Anerkennung und den alten Absatz zu erobern. Gewisse Produkte, wie Geschichtsbilder, Porträts oder Erzeugnisse der Heimatkunst, sind von vornherein auf einen örtlich beschränkten Markt angewiesen. Auch sonst findet die einheimische Kunst den besten Absatz in der Regel auf den heimischen Märkten; hier wurzelt sie, hier wird ihr größeres Verständnis und Interesse entgegengebracht. Hier gewinnt sie aber

auch für den fremden Liebhaber an Charakter und Reiz; denn, strömen auch an den bedeutenden Plätzen Bilder aus aller Herren Länder zusammen, so hat doch jeder Markt eine gewisse nationale und lokale Färbung bewahrt. Auch die fortschreitende Internationalisierung der Produktion, die das deutsche Kunstleben mit englischen, französischen, belgischen und nicht zuletzt japanischen Einflüssen durchsetzte, vermochte diese Eigenart nicht zu vernichten; trotz aller Wechselbeziehungen und gegenseitigen Befruchtungen haften jeder Kunst und jedem Markt unverkennbar nationale und lokale Untertöne an.

Die Klientel, die von einem Markt aus versorgt wird, ist im einzelnen recht verschieden. Das Ausland dominiert als Käufer in Paris und München. Dagegen stützt sich der Bildermarkt in Berlin und noch mehr in New York vornehmlich auf den Stamm von Konsumenten am Platz und im Land; London und Wien nehmen eine Mittelstellung ein. Alle Märkte aber, mit Ausnahme der nordamerikanischen, versorgen mehr oder weniger ein internationales Publikum; ganz besonders gilt dies von München. Beim Münchener selbst hält die Kauflust nicht annähernd gleichen Schritt mit der Kaufkraft. Das große Geschäft wird mit dem Fremdenpublikum gemacht. Hierin liegt Münchens Schwäche und Größe.

Deutsche Bilder haben, wie wir sahen, keinen bevorzugten Markt im Ausland. Die deutsche Kunst arbeitet gleichwohl für den Weltmarkt. Die inländischen Kunststätten sind es, von denen aus die auswärtige Nachfrage nach deutschen Bildern befriedigt wird. Es ist eine alte, oft gehörte Klage, daß der Export deutscher Kunstwerke in den achtziger und neunziger Jahren stark zurückgegangen ist und die deutsche Kunst an Ansehen im Ausland verloren hat. An dieser Tatsache trägt ein Teil unserer Künstlerschaft selbst mit Schuld, der es auf verschiedenen Wegen erreichte, deutsches Können im Ausland zu diskreditieren. Zuerst wurden ausländische Maler zu deutschen Ausstellungen zugezogen und gastfreundlich mit solcher Zuvorkommenheit ausgezeichnet, daß ihre Leistungen den eigenen überlegen erscheinen mußten. Nun ist strenge Kritik der eigenen Kraft und wohlwollende Anerkennung des Guten am anderen eine erfreuliche interne Moral, aber eine ökonomisch ungeschickte

Maxime, wo Höflichkeit zu Übertreibungen führt. Die deutschen Künstler haben sich auf diese Weise eine empfindliche Konkurrenz im eigenen Lande geschaffen, ihren Ruf im Ausland gemindert und schließlich folgte in Deutschland selbst, weil nun das Fremde verkäuflich geworden war, ein Aufgeben der Individualität, um fremde Züge anzunehmen. Dazu kommt, daß lange Zeit viel Schlechtes ins Ausland ging; hielt man wirklich die glatten Quantitätsmalereien, die Gretchen, Bauernstuben und Hurrahistorien für besonders imposante und begehrte Gegenstände? Man exportierte vielfach, was man selbst nicht besitzen wollte; die tüchtige deutsche Kunst blieb dagegen lange Zeit unbekannt im Ausland. Auf der Pariser Weltausstellung 1900 waren die Franzosen überrascht über die meisterhaften Leistungen Menzels, Leibls, Lenbachs u. a., die ihnen bis dahin nahezu unbekannt geblieben waren.

Eine andere Ursache des Rückganges des deutschen Gemäldeexports ist die wachsende Konkurrenz der Malerei des Auslandes und das Erstarken einer eigenen Kunst in den Exportgebieten. In der Kunst gilt keine internationale Arbeitsteilung, hier herrscht ein internationaler Wettbewerb. Jedes Kulturvolk glaubt, gleich vorteilhaft wie der Nachbar produzieren zu können, und ist bestrebt, eine eigene Kunst großzuziehen. Mit großem Erfolg haben die Vereinigten Staaten, eines unserer wichtigsten Ausfuhrgebiete, diese Politik befolgt. Nachdem das Land durch die Kenntnis französischer und deutscher Meister hinlänglich geschult war, hat es durch außerordentlich hohe Eingangszölle den Gemäldeimport sehr eingeschränkt. Angesichts des lebhaften Prunkbedürfnisses im Lande wurde so die Basis für eine gedeihliche Entwicklung einer amerikanischen Malkunst geschaffen, die mit Unrecht außerhalb Amerikas noch recht geringe Beachtung findet. Endlich muß erwähnt werden, daß auf den größten auswärtigen Plätzen deutsche, speziell Münchener Künstlerkolonien entstanden sind und den Bedarf dieser Märkte an deutschen Waren decken.

Gleichwohl zeigt die deutsche Handelsstatistik zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder eine unregelmäßige Zunahme der Gemäldeausfuhr aus Deutschland (vgl. Tab. I). Die Hauptexportgebiete sind Österreich-Ungarn, das über ein Drittel (1907

3 640 000 M.) des deutschen Bilderexportes aufnimmt, Frankreich, die Vereinigten Staaten und die Schweiz. Die Ausfuhr nach diesen Ländern steigt im ganzen, während die Ausfuhr nach Großbritannien, den Niederlanden und dem europäischen Rußland einen Rückgang zeigt. Im Handelsverkehr Deutschlands mit Österreich-Ungarn, Frankreich und der Schweiz bilden die Gemälde, wie die Reichshandelsstatistik anführt, wichtige Austauschartikel. Im Spezialhandel des Reichs (inklusive des Edelmetallverkehrs) betrug 1907 der Gemäldeimport 0,18 Proz. der gesamten Einfuhr nach Deutschland, der Gemäldeexport 0,15 Proz. der Gesamtausfuhr aus dem Inland. Die entsprechenden Verhältniszahlen für 1907 sind für den Import aus der österreichisch-ungarischen Monarchie 0,93 Proz., für den Export dorthin 0,5 Proz., für Frankreich 0,56 Proz. der Einfuhr ins Reich gegen 0,39 Proz. unserer Ausfuhr und für den Verkehr mit der Schweiz 0,37 Proz. der Einfuhr und 0,21 Proz. der Ausfuhr. Die Zahlen für Großbritannien — 0,10 Proz. der Einfuhr englischer und schottischer Waren nach Deutschland zu 0,07 Proz. der Ausfuhr deutscher Produkte nach Großbritannien — stehen unter den Relativziffern des Außenhandels im ganzen. Die gleiche Erscheinung zeigt sich bei den Vereinigten Staaten; hier aber übertrifft der Gemäldeexport aus Deutschland mit 0,13 Proz. den Gemäldeimport nach Deutschland mit nur 0,01 Proz. beträchtlich.

Im übrigen ist, wie diese Zahlen und Tab. I lehren, der Gemäldeimport aus dem Ausland größer als unsere Bilderausfuhr; der Import weist überdies ein rascheres und konstantes Anwachsen auf. Haupteinfuhrländer sind wieder Österreich, aus dem etwa die Hälfte des Bilderimports nach Deutschland kommt (1907 7 614 000 M.) und dessen Import in dem Zeitraum von 1901—1907 den großen deutschen Export nach Österreich alljährlich um das Zwei- bis Dreifache überstieg. Es folgen Frankreich, Großbritannien, die Niederlande und Belgien.

Wird diese Menge ausländischer Kunstwerke im Inlande konsumiert oder nimmt sie von den deutschen Märkten und Ausstellungen wieder ihren Weg ins Ausland? Wie groß ist der Anteil fremder Bilder an Deutschlands Export? Ist Deutschland ein so aufnahmefähiges Gebiet für Gemälde, insbesondere für

ausländische Erzeugnisse, daß sich solch starker Strom fremder Kunst ins Reich ergießt, oder bieten die deutschen Märkte eine so günstige Absatzgelegenheit, daß sie von ausländischen Waren so überflutet werden? Das mir zu Gebote stehende Material gestattet bei den meisten dieser Fragen keine befriedigende Antwort; die Statistik versagt hier. Aber ein erstaunliches Ergebnis zeigt Tab. I. In dem Zeitraum, auf den sich die Aufstellungen erstrecken (1901—1907), ist alljährlich ein starkes Überwiegen der Bildereinfuhr über die Ausfuhr zu beobachten; der jährliche Mehrwert der Einfuhr schwankt in dieser Periode zwischen 4 und 7 Mill. M. Das bedeutet einen inländischen Konsum ausländischer Werke von mindestens diesem Wert; es darf aber angenommen werden, daß der Wert der jährlich in Deutschland konsumierten ausländischen Gemälde wesentlich höher ist; denn die exportierten Gemälde sind zweifellos zum großen Teil, wahrscheinlich zum größten Teil, Werke deutscher Künstler. Das zeigt aber weiter noch, daß Deutschland auf dem Gebiete der Malkunst in der Hauptsache Einfuhrland ist; dieses Resultat widerspricht der allgemeinen Anschauung von der Bedeutung des Bilderexports in Deutschland. Und zugleich ergibt sich, daß Deutschland ein besserer Markt für ausländische Bilder ist als das Ausland für deutsche Bilder. Angesichts der Ausdehnung der inländischen Produktion und der Bedeutung künstlerischen Renommées für einen Industriestaat erwächst somit die Aufgabe, energische Maßnahmen zur Hebung des Ansehens der deutschen Kunst im Auslande zu treffen.

Die Ausfuhr von Gemälden aus Deutschland übersteigt die Einfuhr nach Deutschland nur im Handelsaustausch mit der Schweiz und mit den Vereinigten Staaten. Für die Schweiz, wo dieses Übergewicht übrigens nur minimal ist, erklärt es sich daraus, daß die in Deutschland lebenden Schweizer Maler — fast jedes größere Kunstzentrum hat eine ansehnliche Schweizer Künstlerkolonie — den besten Absatz für ihre Werke im Heimatlande finden, das, stolz auf seine kunstfertigen Landsleute, diese in jeder Weise zu fördern bestrebt ist.

Nach den Vereinigten Staaten wendet sich in der Tat trotz der hohen Zölle immer noch eine Mehreinfuhr deutscher Bilder; der Import beträgt das Sechs- bis Vierzehnfache der Ausfuhr. Der Anteil

Bayerns an diesem Export nach Amerika ist ein besonders hoher (vgl. Tab. II). Die bayerische Ausfuhr aber konzentriert sich wieder ganz auf den Generalkonsulatsbezirk München. Der Bilderexport aus München nach Amerika, der in früheren Jahren über eine Million Mark betragen hatte, war in den neunziger Jahren stark zurückgegangen, hat sich aber in den letzten Jahren sehr rasch wieder gehoben. 1907 betrug die gesamte deutsche Bilderausfuhr nach Amerika 858 000 M., 653 000 M. davon entfielen allein auf München. Und 1908 wurden aus München um eine mehr als fünfzehnmal höhere Summe Bilder nach Amerika ausgeführt als aus Berlin; der Münchener Export erreichte in diesem Jahre eine Höhe, die die vorhergehende Höchstexportziffer aus ganz Deutschland nicht unwesentlich übersteigt. 1909 zeigt er allerdings wieder einen Rückgang auf das durchschnittliche Niveau der vorhergegangenen Jahre; er sank von 355 580 Doll. auf 149 745 Doll.

§ 11. Preisbildung und Preisbewegung beim Gemälde.

Die Frage der Bildung und Bewegung der Bilderpreise ist vielleicht das interessanteste wirtschaftliche Problem, das uns bei der Betrachtung des Kunstmarkts entgegentritt. Wir erleben im Kunsthandel innerhalb kurzer Zeit oft merkwürdige Preisschwankungen an ein und demselben Objekt, wir lesen von phantastischen Summen, die für ein Werk gezahlt wurden[1]), und

[1]) Ludwig Pfau, Kunst und Kritik, Bd. IV, S. 232. (Stuttgart 1888.) „Plutarch und Plinius teilen uns mit, daß Nikias die hübsche Summe von 60 Talenten (324 000 Frs.) verschmähte, die ihm für eines seiner Bilder angeboten wurde; daß Cäsar für zwei Bilder Timomachs ... 80 Talente (432 000 Frs.) bezahlte; daß ein Bild des Aristides um 100 Talente (540 000 Frs.) verkauft wurde und daß die Stadt Sikyon durch Verkauf der zum Gemeindevermögen gehörigen Gemälde ihre Schulden bezahlte. In Rom waren 12 000 Frs. unseres Geldes der gewöhnliche Preis für eine von mittelmäßiger Künstlerhand gefertigte Marmorstatue. ... Eine Madonna Murillos wurde für den Louvre um die enorme Summe von 600 000 Frs. erstanden, aber auch zeitgenössische Kunst hat sich über den Marktwert ihrer hervorragenden Erzeugnisse nicht zu beklagen.“

Eine Anschauung von der außerordentlichen Höhe und Ungleichheit einzelner Preise für erste moderne Meister geben folgende, aus Kötschau (Museumswesen und Kunstförderung. Jahrbuch der bildenden Künste. Berlin 1903), Rosenberg (Geschichte der modernen Kunst, Leipzig 1884) und Auktionsberichten willkürlich entnommenen Beispiele.

hören von Hungerpreisen und Künstlerelend. Für größere Bilder erscheinen nach Lange Preise von 6000—10 000 M., nach Rosenberg Preise von 3000—15 000 Frs. als normal; Preise, die diese

Böcklin:	Krieg	38 000 M.
	Cimbernschlacht	46 000 „
	Frühlingshymne	65 000 „
	Meeresidyll	100 000 „
Knaus:	Zigeunermutter	33 240 „
Leibl:	Alte und junge Bäuerin	33 000 „
Liebermann:	Kleinkinderschule	32 000 „
Schreyer:	Arabischer Reiter	26 400 „
	Araber, einen Fluß überschreitend	52 000 „
Burne Jones:	Glücksrad	24 150 „
Rosa Bonheur:	Normannisches Pferd	28 000 Frs.
Corot:	Zwielicht	24 000 „
	Festung	48 300 „
	San Sebastian	80 500 „
	Gardasee	184 800 „
Daubigny:	Graue Wolken an einem Sommertag	28 000 „
	Wäscherinnen	40 000 „
	Auf der Oise	60 000 „
	Weidengehölz	118 000 „
Defregger:	Landsturm in Tirol	40 000 „
Degas:	Hinter der Szene	24 625 „
Diaz:	Weidengebüsch	23 200 „
	Waldsaum	65 000 „
Manet:	Rouen	16 100 „
	Port de Boulogne	28 500 „
Meissonier:	Philosoph	26 860 „
	1807	300 000 „
Millet:	Porte de Barbizon	21 200 „
	Landschaft	33 300 „
	Schafschur	135 000 „
	Arbeiter am Morgen	265 000 „
	Angelus	800 000 „
Monet:	Am Cap d'Antilles	16 100 „
	Eisgang	20 100 „
Rousseau:	Stromufer	39 900 „
	Morgen an der Oise	75 000 „
Troyon:	Gewitter	36 800 „
	Landschaft	69 300 „
	Waldsee mit Herde	148 400 „

David verkaufte seine „Sabinerinnen“ und „Leonidas Kampf bei den Thermopylen“ um 100 000 Frs., nachdem er für das erstere Bild durch fünfjährige Ausstellung bereits 65 000 Frs. erlöst hatte.

Summen übersteigen, sind häufig, Preise, die nur Hunderte und weit weniger betragen, noch häufiger. Oft wird die Arbeit des Künstlers gar nicht entlohnt, öfter noch schlecht belohnt.

All diese Vorgänge scheinen sich regellos zu vollziehen. Es entscheidet weder Maß noch Gewicht[2]) und alle Begriffe der Handelsüblichkeit versagen. Sollte nur das launenhafte Spiel unberechenbarer Zufälligkeiten den Preis des Bildes bestimmen? Auch hier wirken *ökonomische Gesetze*. Phantasiepreise kommen zwar selbstredend wie überall so besonders bei Luxusgegenständen vor, deren Wertung so sehr subjektiv ist; aber sie bleiben doch Ausnahmen und die wenigsten Kunstliebhaber sind geneigt, wirklich Liebhaberpreise zu zahlen.

Es muß bei Betrachtung der Preisbildung an Gemälden immer im Auge behalten werden, daß ein grundlegender Unterschied zwischen den Preisen und Preisfaktoren der Typwaren, bei denen ein Vergleich mit Stücken gleicher Güte und Beschaffenheit möglich ist, und jenen der Individualwaren besteht, bei denen jedes Objekt ein besonderes, von allen anderen wesensverschiedenes Werk darstellt. Schon die auffallende Tatsache, daß wir hier bei ein und derselben Art von Gegenständen von Seltenheitspreisen und von Notpreisen reden hören, weist auf diese Differenzierung hin.

Die *Preisbildung* bei der *Typware*, die ein Handelsobjekt

Über die Preise, die beliebteste moderne Künstler erhalten haben, meint d'Avenel (Les Riches depuis sept cents ans, pag. 215, Paris 1909): „Nous avons d'ailleurs, parmi nos concitoyens vivants, des peintres qui ont reçu 50 000 francs et jusqu'à 100 000 francs pour un tableau, et un célèbre portraitiste actuel est communément loué de sa modération parce qu'il ne demande à ses modèles que 30 000 francs pour les reproduire en pied et 20 000 francs jusqu à mi-corps."

[2]) Früher wurde der Preis der künstlerischen Arbeit oft nach rein äußerlichen Merkmalen bemessen. Daß im Mittelalter und am Anfang der Neuzeit die Arbeitszeit den Maßstab der Bezahlung abgab, wurde bei den geschichtlichen Betrachtungen erwähnt. Kupferstiche und Radierungen wurden im 15. und 16. Jahrhundert nach der Größe des Bogens verkauft. Über Berechnung nach dem Gegenstand und der Figurenzahl siehe S. 121. Häufig wurden — vor allem bei Meinungsverschiedenheit — im Holland des 17. und 18. Jahrhunderts die Preise durch Sachverständige bestimmt.

ohne geistigen und künstlerischen Gehalt ist, der also Monopolcharakter und Individualgepräge fehlt, vollzieht sich ohne wesentlichen Unterschied von anderen Waren. Die wirtschaftliche Grundlage ist das Verhältnis, besser Mißverhältnis, von Angebot und Nachfrage. Dem Maler einerseits fehlen vielfach die ökonomische Veranlagung und ein wirtschaftlicher Rückhalt. Der Bedarf des Käufers anderseits ist nicht eben dringlich; die Relativität seines Bedürfnisses überwiegt bei weitem dessen Subjektivität. Die Ware ist häufig und ist für den Käufer, den der Gegenstand mehr als die künstlerische Qualität des Bildes interessiert, fungibel. Es steht also in der Regel einem starken Geldbedürfnisse des Verkäufers geringes Interesse und geringe Zahlungsfähigkeit des Konsumenten, einem großen Angebot eine ausgedehnte, aber doch nicht gleich große Nachfrage gegenüber. Überdies bedeuten speziell für die Typwaren die technisch vollendeten Reproduktionen eine überlegene Konkurrenz. Der Warenpreis ist infolgedessen in der Regel sehr niedrig und nähert sich den Produktionskosten. Ist die Notlage des Malers, wie es bei dieser Künstlerkategorie meist der Fall ist, größer als sein Künstlerstolz, so werden die niedrigsten Produktionskosten preisbestimmend; die geistige Arbeit, soweit man hier von einer solchen reden kann, wie die Arbeitszeit werden dabei oft nicht ganz mit einberechnet. So kommt es, daß sehr viele dieser Bilder zu einem Preis, der sich nicht nennenswert über dem Rahmenpreis hält, auf den Markt geworfen werden. Für den Preis der besseren Qualitäten dagegen bleibt die Preishöhe der Individualware nicht ohne günstige Rückwirkung.

Auch bei den Individualwaren bestimmt sich die Gegenleistung, die der Käufer, der den Gegenstand nach seiner Brauchbarkeit veranschlagt, dem Verkäufer, der das Gut einseitig nach dem Maximalertragswert einschätzt, für die Ware hinzugeben hat, im ganzen nach den allgemein gültigen Normen. Doch weisen die Preisbestimmungsgründe Modifikationen auf und es greift noch eine Reihe nicht wirtschaftlicher Faktoren preisbeeinflussend ein. Festzuhalten ist, daß einmal eine feste Basis durch die Produktionskosten nicht gegeben ist und daß ferner beim gleichen Objekt Monopol des Verkäufers und Affektionswertung des Käufers zusammentreffen können.

Es fehlt zunächst, wie eben betont, eine einheitliche Grundlage für die Preisnormierung, wie sie bei vermehrbaren Gütern in den Produktionskosten, bei Effekten in dem jährlichen Ertrag, dem Zinsfuß und den Rückzahlungsbedingungen gegeben ist, und an Stelle der objektiven treten die subjektiven Elemente der Schätzung und Wertung stark hervor.

Eine Aufstellung der Selbstkosten des Malers stößt auf außerordentliche Schwierigkeiten. Die Materialkosten sind verhältnismäßig gering; den Aufwand an Farben und sonstigen Rohmaterialien, Keilrahmen, Leinwand u. a. für ein größeres Bild ohne Rahmen und Glas, für das 3000 M. verlangt wurden, schätzte mir ein Maler auf 25 M. Für den rechnerischen Ansatz der geistigen Arbeitsleistung lassen sich feste Grundsätze überhaupt nicht aufstellen; doch läßt sich erfahrungsgemäß der Behauptung Langes beipflichten, daß die Arbeit anerkannter Künstler höher gewertet wird als die anerkannter Gelehrter. Die aufgewandte Arbeitszeit vermag, ganz abgesehen von der verschiedenen Arbeitsintensität, einen richtigen Maßstab nicht zu geben. Die Zeit der Konzeption und der Vorstudien, der schwersten und großenteils latenten geistigen Arbeitsleistung, entzieht sich der Feststellung und Veranschlagung und die Dauer der ausführenden Tätigkeit erlaubt keinen Rückschluß auf die Qualität der Arbeit; das liebenswürdige Momentbildchen wird in vielen Fällen einen beträchtlich höheren Preis erlangen als das Produkt ehrlichen, drangvollen Schaffens. Eine auch nur approximative Kostenkalkulation ist nahezu unmöglich. Überdies müßte der Künstler dabei noch andere Dinge in Berechnung ziehen. Er müßte vor allem eine Amortisationsquote für seine Betriebsaufwendungen, die Ateliermiete, die Ausgaben für Heizung und Beleuchtung, für Modelle und Studienreisen und für die Betriebsgeräte einsetzen. Abschreibungen auf unverkaufte Produkte wären nicht so notwendig, weil kein nennenswertes Kapital darin investiert und die Ware der Gefahr des Verderbs und der Entwertung nicht ausgesetzt ist. Die Spesen dagegen, die jedem Künstler, der sich zeigen oder Erfolg haben will, durch das Beschicken von Ausstellungen für Verpackung, Versicherung und Versendung erwachsen, sind erheblich und sehr beträchtlich sind die von den geistigen Arbeitern überhaupt zu wenig beachteten Vor-

bildungskosten. Im allgemeinen fällt es dem Künstler nicht ein, diese Aufwendungen bei der Festsetzung seiner Preisforderung für das Bild anteilmäßig zu berücksichtigen; es fehlt also die natürliche Basis aller Preisbildung. Würde der Maler seiner Preisfestsetzung all diese Faktoren zugrunde legen, so würden sich Produktionskosten und Preise infolge der hohen Lebensansprüche des Künstlers und des kostspieligen Studienganges ungeachtet der geringen Materialkosten nicht gering bemessen.

An Stelle der Selbstkosten treten auf Seite des Produzenten drei andere Faktoren bestimmend in den Vordergrund: seine Wertung des Werkes, seine wirtschaftliche Position und die Monopolisierung der künstlerisch produktiven Kräfte in verhältnismäßig wenigen Personen. Der wirtschaftlich ungewandte oder indifferente Künstler läßt sich beim Verkaufe seiner Bilder nicht ausschließlich von wirtschaftlichen Motiven leiten, auch sein künstlerischer Stolz spricht mit. Er ist daher geneigt, seiner Preisforderung statt ökonomischer Argumente das Urteil über die künstlerischen Qualitäten des Gemäldes zu unterlegen; er geht also von einem rein subjektiven Maßstabe aus und es ist begreiflich, daß er bei der Übersetzung der ästhetischen Wertung in die Preisformel sich von dem Gefühl der Willkürlichkeit in der Preisbildung und von einer selbstbewußten Einschätzung seines Bildes beeinflussen läßt. Die Produktion der Individualware ist aber auf erwählte Personen beschränkt, jedes individuelle Produkt ist das rechtlich geschützte Erzeugnis eines natürlichen Monopols. Wie weit dies freilich der Meister wirtschaftlich auszubeuten vermag, wie weit er also seine künstlerische Schätzung als Monopolpreis durchzusetzen imstande ist, hängt ganz von der Notwendigkeit für ihn, Bilder zu verkaufen, und von der Stärke des Begehrens nach seinen Werken ab.

Ist sein Name geehrt, seine Arbeit gesucht, so ist er in der Lage, seine Wertung auch zu realisieren; er erhält Monopolpreise. Aber auch da sind ihm immerhin Grenzen gezogen, insofern er mit der Relativität des Kunstbedarfs und mit dem internationalen Charakter des Bilderhandels rechnen muß. In allen anderen Fällen wird der wirtschaftliche Zwang, die Dringlichkeit des Geldbedarfs, zu einer Anpassung der Forderung an die Marktverhältnisse führen und kann auch den Preis der

Individualware, wenn der Künstler in mißlichen Vermögensverhältnissen lebt und keinen Absatz für seine Werke findet, zu Notpreisen herabdrücken. Solange es dem Künstler nicht gelingt, sich durchzusetzen und vorzudrängen, spielt die Frage seines wirtschaftlichen Rückhaltes eine wichtige Rolle im Preisbildungsprozeß.

Die Konkurrenz der Käufer tritt dem gegenüber mehr zurück. Zwar ist sie nicht ohne Belang, wie sich in zwei Handelsusancen zeigt: „Schlager", für die nur wenige Käufer existieren, hütet der Kaufmann möglichst vor unberufenen Blicken und sie pflegen umso billiger zu werden, je mehr Leute sie sehen, ohne darauf zu reflektieren; und Bilder, die mehrere Ausstellungen unverkauft passiert haben, erscheinen gewöhnlich auf weiteren Ausstellungen zu ermäßigten Preisen. Im allgemeinen gilt jedoch, daß das Individualprodukt das eigentliche Gut für den geschulten Geschmack, das ist für den Bedarf eines naturgemäß kleineren Kreises, darstellt. „Je höher ein Künstler steht, desto spärlicher muß sein Publikum sein"[1]), desto dringlicher ist allerdings auch der Bedarf dieses kleineren Kreises von Käufern. Es erzielt also das Werk, obwohl die Zahl der Reflektanten vielleicht recht gering ist, große Preise; ja, man kann beobachten, daß der Preis für hervorragende Werke, für die überhaupt nur ein einziger Käufer auftritt, ein außerordentlich hoher ist.

Denn es ist mehr die Konkurrenzlosigkeit des Objektes in seiner Brauchbarkeit für den Käufer als die Konkurrenz der Käufer, die den Preis beeinflußt.

Für die Brauchbarkeit eines Gemäldes sind, wie wir sahen, seine Größe und Raumwirkung von Wichtigkeit; ein großer Teil der Ausstellungsbilder begegnet deshalb keiner Nachfrage, weil sie zur Raumdekoration sich wenig geeignet erweisen. Nicht minder wichtig ist das Material, — sowohl die angewandten Farben wie auch deren Behandlung — weil es nicht nur für die Leuchtkraft und Wirkung an der Wand sondern auch für die Haltbarkeit des Werkes ausschlaggebend ist. Diese Rücksichten auf die Technik des Bildes gehen weiter, als man anzunehmen

---

[1]) H. v. Tschudi, Kunst und Volk, S. 7. Berlin 1899.

geneigt ist; Ölbilder werden gerne gekauft, zu Aquarellen und Gouaches zeigt das Publikum wenig, zu Pastellbildern gar kein Vertrauen.

Selbstverständlich ist auch der behandelte Vorwurf bestimmend für die Brauchbarkeit, die ein Bild für einen Käufer hat. Beim Typprodukt gehen die Ansprüche ganz allgemein auf Darstellung eines beliebten Sujet in üblicher Machart. Aber auch Individualbilder sind leichter verkäuflich, wenn sie beliebte Gegenstände — etwa Frauenbildnisse — behandeln. Daß alle malerische Bravour das Publikum nicht für die Vernachlässigung des Inhaltes noch auch dafür entschädigen kann, daß der Künstler nicht die Form fand, dem Publikum seine Auffassung des Gegenstandes verständlich zu machen, das hat unsere moderne Kunst erst durch Schaden lernen müssen.

Früher gab mitunter das Sujet des Bildes in ganz äußerlicher Weise einen rechnerischen Maßstab für die Preisfestsetzung. Floerke zitiert aus einem Briefe, den Rubens an Sir Dudley Carleton richtet: „Malereien berechnet man auf andere Art als Tapeten, die nach der Elle gekauft werden, jene dagegen nach der Vortrefflichkeit, dem G e g e n s t a n d und der Z a h l d e r F i g u r e n"; an anderer Stelle berichtet Floerke, „daß die Arbeit eines Malers von architektonischen Perspektiven — Kircheninterieurs — nach der Zahl von Pfeilern berechnet wurde, die man darauf zählen konnte". Diese Methode, die dem Preis ein äußeres Einheitsmerkmal zugrunde legte, ist heute kaum mehr von Bedeutung; ganz ist man freilich noch nicht davon abgekommen und man kann immer noch beobachten, daß beispielsweise von zwei gleich großen Mönchsbildern desselben Meisters das figurenreichere Gemälde teurer ist.

Die Brauchbarkeit eines Bildes hängt schließlich auch wesentlich von seinem künstlerischen Werte ab. Eine Gewähr für die Tüchtigkeit und Qualität der Leistung sieht der Käufer im Ruf des Meisters; so werden Künstlerruhm und Künstlernamen von größter Bedeutung. Das Ansehen eines Malers resultiert aus seiner Bedeutung und Stellung innerhalb der zeitgenössischen Kunst, aus der autoritativen Beurteilung durch Kollegen und Kritik und der Aufnahme dieser Ansichten durch das interessierte Publikum. Erst wenn es dem Künstler gelingt, sich durch diese Instanzen

Anerkennung zu erringen, setzt eine lebhafte Nachfrage nach seinen Werken ein; erst im Namen, der die Firma des Künstlers darstellt, erblickt das Publikum eine Sicherheit für die Güte der Arbeit. Der Preis des Werkes steigt daher, wenn es durch Signierung vom Urheber authentisch legitimiert ist, und die getreue Kopie eines Gemäldes erreicht nie einen annähernd gleichen Preis wie das Original. Daß die Kopie einen so viel geringeren Preis erzielt, liegt übrigens nicht allein daran, daß sie nicht durch den Meisternamen gedeckt ist. Sie wird auch aus dem Grunde schlechter bezahlt, weil die geringere künstlerische Vollendung die Brauchbarkeit mindert. Unsere Zeit schätzt die Individualität sehr hoch; wir werten das Werk, an dem Gehilfenhand mitarbeitete, niedriger und ziehen die Schöpfung, in der des Meisters Stil und Sinn ursprünglich spricht und wirkt, der Schülerarbeit, die mit ehrlichem Bemühen fremden Stil und fremden Ton gibt, trotz erheblichen Preisunterschiedes vor. Zudem arbeiteten in den Werkstätten Ghirlandajos und Rubens' die Gehilfen unter der Anleitung und Aufsicht des Meisters; unsere Kopisten aber stehen nicht mehr in persönlicher Fühlung mit dem Meister und kennen weder Technik, noch Wesen und Geist ihres Vorbildes[1]). Ihren Produkten fehlt daher in größerem Maße der geniale Wurf, die freie, ureigene Note des Originals.

Die Wertschätzung des Namens des Meisters wird jedoch in einer Weise übertrieben, daß darin geradezu eine empfindliche Schädigung unseres Kunstlebens und Kunstmarktes gesehen werden muß. Der Namenkultus wurzelt zum guten Teil in dem unpersönlichen Verhältnis unserer Zeit zu ihrer Kunst und

---

[1]) Anschaulich schildert Goethe diese Unterschiede in „Künstlers Apotheose“. Mutlos gesteht der kopierende Schüler, der werdende Meister:

„Und dennoch wird zu meiner Qual
Nie die Kopie Original.
Was dort ein freies Leben hat,
Das ist hier trocken, steif und matt;
Was reizend steht und sitzt und geht,
Ist hier gewunden und gedreht;
Was dort durchsichtig glänzt und glüht,
Hier wie ein alter Topf aussieht!
Und überall es mir gebricht
Als nur an gutem Willen nicht.“

bedeutet so ein Armutszeugnis für ihre ästhetische Bildung und Geschmackssicherheit. Das Mißtrauen des Publikums gegen das Werk eines unbekannten Malers, mag es dadurch noch so tief im Innersten berührt worden sein, mindert dessen Verkäuflichkeit und Preis außerordentlich. Wackere Künstler sehen sich so veranlaßt, nur mit Rücksicht auf den Broterwerb sich mit forcierter Originalität zu gebärden und mit marktschreierischer Reklame zu arbeiten. Durch den Namenkultus endlich hat das Publikum selbst die Bilderfälschungsindustrie großgezogen, durch die sich rückwirkend wieder der Kunstmarkt bedroht sieht; denn die zahlreichen, geschickten Fälschungen der gesuchten Ware haben das Vertrauen der Käufer stark erschüttert und den Umsatz gemindert.

Bestimmend für die Nachfrage ist auch die Konkurrenz der Verkäufer. Der berühmte Künstler, der sich einem nur kleinen Kreis gleichwertiger Produzenten gegenüber sieht, erlangt gute Preise, die sich bei den ersten Meistern bis zu Monopolpreisen steigern können. Der Preis für Werke weniger namhafter Maler ist entsprechend dem größeren Vorrat brauchbarer Werte mäßiger, der Kurs der Typware, die unseren Markt überschwemmt, niedrig. Die Seltenheit der angebotenen Ware spielt also eine große Rolle auf dem Kunstmarkt und es existiert eine besondere Gattung von Liebhabern, für die die Brauchbarkeit des Objekts vornehmlich in der Seltenheit besteht. Massenware und Typware sind für diesen Amerikanismus im Sammlertum wertlos; mit dem Tode eines Künstlers erhöhen sich augenblicklich die Preise, die der Sammler dafür zu zahlen gewillt ist. Im allgemeinen wird jedoch der Einfluß der Seltenheit eines Werkes auf seinen Markt überschätzt.

Gewichtiger als die angeführten Preisbestimmungsgründe sind auf Seite der Nachfrage die Kauflust und Kaufkraft des Liebhabers. Das primäre Moment von beiden ist die Kauflust. Wer den Wunsch nicht empfindet, ein Kunstwerk zu besitzen, sei es nun, daß sein Kunstbedürfnis minimal oder das in Frage stehende Objekt nicht geschmackentsprechend ist, wird auch kein materielles Opfer dafür bringen. Ist aber jemand kauflustig, so bestimmt seine Zahlungsfähigkeit den Höchstpreis, den er anzulegen bereit ist. Die Masse des Publikums kann für Kunstanschaffungen gar nichts oder doch

nur geringe Beträge verausgaben. Ihr Konsum beschränkt sich aus wirtschaftlichen Gründen im wesentlichen auf Befriedigung des intensiveren Dranges nach künstlerischem Genießen; die Kauflust vermag sich nur soweit in einen Preis umzusetzen, als die Zahlungsfähigkeit es zuläßt. Dem ist es zuzuschreiben, daß z. B. die Bilder in Kunstvereinen, den Erfahrungen über die Kaufkraft der Mitglieder angemessen, durchschnittlich mit einigen hundert Mark, die Bilder auf großen Ausstellungen, wo die Chancen günstiger sind, daß sich wohlhabende Besucher mit regem Interesse einstellen, mit ebensoviel tausend Mark angesetzt werden. Hält die Kaufkraft eines Liebhabers gleichen Schritt mit seiner Kauflust, dann ist letztere maßgebend für die Summe, bis zu der er zu gehen bereit ist. Trifft nun ein außerordentliches Gefallen an einem Bilde mit dem nötigen Reichtum zusammen, so wird der Liebhaber das Bild à tout prix in seinen Besitz zu bringen suchen; der Liebhaberwert wird zum Liebhaberpreis. Und Kauflust und Preismut wachsen infolge der unbeschränkten Steigerungsfähigkeit des Kunstbedarfs und der Unendlichkeit des Grenznutzens ästhetischer Sachgüter mit dem Sammeleifer. Die außergewöhnliche Energie des Begehrens nach dem individuellen Werke wird hier zum ausschlaggebenden Faktor des Preisangebotes, selbst wenn andere Reflektanten für das Bild nicht auftreten sollten. Das kann zur Bezahlung von Phantasiepreisen führen, wie sie mitunter vom Kunstmarkt berichtet werden; ihnen darf aber als Anomalien kein übergroßes Gewicht bei Betrachtung der Preisbildung an Kunstwerken beigemessen werden; sie sind niemals von nachhaltigem Einfluß auf die Preisgestaltung, die immer bald wieder in die alte Bahn zurückflutet.

Es ergibt sich also folgendes Gesamtbild. Bevor ein reales Geschäft zustande gekommen ist, liegen immer nur Schätzungen des Gemäldes, nicht Preise vor. Empirische Schätzung ist es, wenn der Auktionator das Bild wertet, wenn der Bilderhändler sein Warenlager aufnimmt, der Sammler den Wert seiner Kollektion überschlägt. Realen Wert erhält das Bild erst mit dem realen Geschäft. Bei diesem tritt dem Maximalschätzungswert des Verkäufers der Maximalwert gegenüber, den der Kaufkräftigste und Kauflustigste unter den gegenwärtigen Reflektanten dem Stück beilegt. Die Differenz zwischen Preisforderung und

Preisangebot muß nun zu einem Kompromiß führen. Die unterste Grenze bei diesem Anpassungsprozeß bildet die Dringlichkeit des Geldbedürfnisses des Künstlers bzw. die Selbstkosten des Händlers, die oberste Grenze die Wertung des Kunstwerkes durch den zahlungsfähigsten Reflektanten. Ausschlaggebend sind in der Regel Momente der Nachfrage und zwar die Dringlichkeit des Begehrens und die Kaufkraft. Dieses Übergewicht des Käufers kann sich bis zum allein bestimmenden Faktor steigern, wo der Verkäufer ohne materiellen Rückhalt dasteht; es ist jedoch anderseits um so geringer, je stärker die Kunstliebe, je spezialisierter der Geschmack des Käufers ist und je mehr der Künstler eine wirtschaftlich gefestigte oder durch seinen Ruf monopolistische Stellung genießt.

Bedenken wir nun, daß die Wertungen sowohl des Künstlers, wie des Sammlers, die den Ausgangspunkt der Preisnormierung bilden, von einer extremen Subjektivität sind, daß ethische, kunsthistorische, ästhetische und andere spekulative Begriffe die ökonomischen Elemente durchsetzen und durchkreuzen und daß das Machtverhältnis der für die Preisbildung kausalen Faktoren sich ständig verschiebt, so wird es verständlich, daß wir, trotz der Gesetzmäßigkeit des Preisbildungsvorganges die Bilderpreise sich in ewigem Spiel und Wechsel bewegen sehen.

Die Psychologie der Preisbildung beim Gemälde vermag uns den komplizierten Vorgang verständlich zu machen, sein Schwanken zu begründen und zu klären und ihm den Charakter des Zufälligen, Willkürlichen zu nehmen. Aber sie vermag es nicht, uns einen sicheren Halt, einen überlegenen Überblick und Einblick in die Wirrnisse der Preisbewegungen zu geben. Die Praxis hat sich zu helfen gewußt; sie hat es verstanden, diesen nebelhaften Gebilden, die die Theorie nur begreifbar macht, greifbare Gestalt zu geben: aus dem Chaos kristallisiert sie als konkrete Unterlage der Preisbildung im Einzelfalle eine empirisch-komparative Normalskala der Bilderpreise.

Dieser Maßstab nimmt seinen Ausgang von den Auktionspreisen. Der Expert, der eine Gemäldeversteigerung zu leiten hat, hat zunächst den Preis festzusetzen, mit dem das Bild zum Ausruf kommen soll. Er setzt als solchen nicht die Summe fest, die das Bild bestenfalls erzielen dürfte, sondern ist bestrebt den

Minimalpreis zu normieren, den das Gemälde erfahrungsgemäß (nach den Ergebnissen voraufgegangener Versteigerungen und freihändiger Verkäufe) erreichen dürfte. Der Gesichtspunkt, den er seiner Taxierung zugrunde legt, ist also der Vergleich mit früheren Preisen gleicher oder ähnlicher Waren. Weiter interessieren ihn noch die Momente der Nachfrage, das Material, die Größe und Qualität des Werkes; die Faktoren des Angebotes bleiben fast ganz außer Betracht. Der wirklich erzielte Preis weicht von dem so fixierten Ausrufpreis in der Regel mehr oder weniger ab; das Bild bringt einen beträchtlich höheren oder annähernd gleichen Preis oder aber es findet zum Ausrufpreise keinen Käufer. Das Resultat der Auktion gibt nun, so sehr es auch von Zufälligkeiten und Launen abhängig ist, im ganzen ein Bild von der veränderten Stimmung des Marktes, von der Richtung der Kauflust und von der Kaufkraft der Sammler und wird ein neues Glied in der Kette der Erfahrungen über die Tendenz des Marktes. Solche Auktionspreise werden in richtiger Erkenntnis ihrer grundlegenden Bedeutung in Fachzeitungen gewissenhaft gebucht, ja in Paris, dem Eldorado der Bilderversteigerungen, existiert sogar seit zwölf Jahren ein Unternehmen, das die Beschaffung von alten Versteigerungskatalogen vermittelt und die Eintragung der Auktionspreise in die Kataloge übernimmt[1]). Die symptomatische Bedeutung der Auktionspreise wird am meisten da bemerkbar und wirksam, wo die meisten und besten Bilderauktionen am gleichen Ort stattfinden; von besonderer Wichtigkeit sind deshalb die bei Christy in London, im Wiener Dorotheum und vor allem im Hotel Drouot zu Paris erzielten Ergebnisse. Zu den Auktionspreisen treten schließlich noch ergänzend und erweiternd die auf dem Markte der guten Ware im freihändigen Verkauf erzielten Preise hinzu.

Auf dieser Grundlage hat sich eine vergleichende Skala der für Bilder bestimmter Art oder gewisser Meister durchschnittlich bezahlten Preise herausgebildet. Sie ist nicht fixiert, jeder Marktkundige aber kennt sie und geht instinktiv oder bewußt darauf zurück. Unser Kunstmarkt hat für marktgängige Ware gewisser-

---

[1]) L'intermediaire des Amateurs et des Marchands de tableaux, d'objets d'arts et des curiositès. Paris.

maßen einen ungeschriebenen Börsenzettel der Normalpreise, der demjenigen, der ständig mit dem Kunstmarkt zu tun hat, in der Hauptsache geläufig ist. Es ist kein Kurszettel in dem Sinne, daß er auf einem Vergleich von Angebot und Nachfrage basiert und den Preis unter Zugrundelegung sämtlicher Geschäftsabschlüsse nach den verhandelten Mengen und den dabei vorkommenden Preissätzen bestimmt; er gibt lediglich den approximativen Durchschnitts- und Regelpreis für Werke eines Künstlers an. Der Kurswert, den er notiert, kann also auch nur eine Richtschnur abgeben, von der der einzelne Preis je nach den individuellen Verhältnissen, vor allem nach Art des Bildes und des Begehrens des Käufers abweicht. Die Ware, deren Preis er verzeichnet, ist nicht das einzelne Gemälde; das Kunstwerk erhält vielmehr dadurch fungiblen Charakter, daß der Name des Meisters an Stelle der individuellen Schöpfung tritt. Es figuriert natürlich nur die marktgängige Ware auf dem Zettel, ausländische und inländische Fonds und wohl auch manches Schwindelpapier, und das Bestreben jedes Künstlers geht dahin, daß auch sein Name auf die Tabelle gesetzt wird. Denn, wird er im Kurszettel registriert, so ist er im allgemeinen wirtschaftlich geborgen. Künstlerisch freilich führt es häufig zu einer Stagnation; ist er aus wirtschaftlichen Motiven bestrebt, sich so zu geben, wie ihn der Kunstmarkt kennt und anerkennt, so wird er vom Künstler zum virtuosen Manieristen. Der Maler erreicht heute, wo Leben und Volk nicht den wünschenswerten Einklang und Zusammenhang mit der Kunst haben, nicht so sehr aus eigener Kraft die Einführung auf der Börse, sondern ist darauf angewiesen, daß sich ein marktkundiger Unternehmer für ihn interessiert, ihn vertritt. Als solcher fungiert der Kaufmann, der Kenntnis des Marktes und gute Verbindungen mit Kapitalstärke vereint, oder auch die Ausstellung, die den Nimbus verlässiger Kritik für sich hat. Auf die Preisnotiz selbst wirkt dann in erster Linie die Haltung des Publikums unter Führung der Kritik ein. Ist es so einem Künstler gelungen, an der Bilderbörse Beachtung zu finden, so ist er ein „gemachter“ Mann im Doppelsinne und kann analoge Preise von Händlern und Sammlern mit Erfolg fordern. Erfahrungsgemäß werden auch auf der Bilderbörse die Werte für die besten gehalten, die hoch im Preise stehen, während kleine

und nicht autoritativ begutachtete Papiere nur geringe Anziehungskraft ausüben.

Es hat sich so ein einigermaßen berechenbarer Maßstab für die Preisbestimmung von Gemälden gebildet; diesen Maßstab legt der Händler seiner Kalkulation zugrunde, er steht dem Künstler bei der Schätzung des Verkaufswertes vor Augen. Beide sind sich dabei wohl bewußt, daß dieser Kurs nur einen Durchschnittspreis angeben soll, von dem der Preis im Einzelfalle nach Größe, Qualität und Inhalt des Gemäldes wenig oder beträchtlich differiert. Bei der Fixierung der wirklichen Preisforderung aber geht jeder von einem verschiedenen Standpunkt aus; der Händler nimmt ein Optimum an, der Künstler ein Maximum.

Der Kaufmann stützt sich auf seine Kenntnis der Marktstimmung und Marktwerte und kalkuliert: ‚Diese Landschaft ist verkäuflich; für Bilder dieser Art oder dieses Meisters hat Amerika Interesse. Ich kann dafür, so wie heute der Meister gezahlt wird, etwa 5000 M. verlangen. Bringe ich für Spesen und allgemeine Handlungsunkosten (Lagerkosten, Transport, Versicherung, Kapitalverzinsung, Abschreibung unverkäuflicher Werke . . .) 30 Proz. in Ansatz, so kann ich für das Bild ca. 3000 M. bezahlen, um noch einen angemessenen Nutzen zu haben‘. Er erhält so zunächst den Maximalpreis, den er für die Ware anlegen darf, und zugleich auf Grund des Anschaffungspreises und des Geschäftsaufwandes den Minimalverkaufspreis. Der Verkaufspreis ist damit erst taxiert, noch nicht endgültig fixiert. Er kann sich ausnahmsweise unter dem angenommenen Mindestpreis bewegen, sei es daß der Kaufmann einen Kunden durch besondere Courtoisie seiner Firma verpflichten will, sei es daß ihn eine Veränderung der Marktlage zu einer Reduzierung des Preises veranlaßt oder daß sich seine Berechnung als fehlerhaft erweist. In der Regel aber ist der Preis höher; denn der Gewinn, den der Kunsthändler am einzelnen Stück zu machen bestrebt sein muß, muß erheblich größer sein als der im Handel mit Waren, die einen Massenkonsum haben und nicht nur einzeln gehandelt und nur von begüterten Leuten gekauft werden können. Ausgehend von dem Kurswert als Kalkulationsbasis zieht der Kaufmann weiter die Sonderverhältnisse seines Marktes und die Sonderinteressen seiner Kunden in Berechnung; danach bestimmt

er die Höhe seiner Preisforderung über dem Kurswert. Ein exorbitantes Abweichen ist selten; es dürfte wohl entsprechend dem größeren Risiko nur bei Unikas vorkommen, für die sich ein Reflektant von außerordentlicher Kauflust und Kaufkraft findet. Im übrigen bleibt der marktübliche Preis der Pol, um den der Verkaufspreis sich bewegt. Von Schleuderpreisen wird der Kaufmann durch seine Selbstkosten und sein kaufmännisches Gewinnstreben, von Überforderungen durch das wohlverstandene eigene Interesse, durch das Gegengewicht der konkurrierenden Absatzformen und die durch Kauflust und Kaufkraft bestimmte Maximalgrenze abgehalten. Seine Preisforderung ist empirisch und rationell. Zwischen den Preisforderungen mehrerer Händler werden sich gewöhnlich Unterschiede ergeben, in denen sich die Verschiedenheit der lokalen Verhältnisse und der Sonderinteressen ihres Kundenkreises ausdrückt. Immer liegt aber der kaufmännischen Preisbestimmung eine kaufmännische Kalkulation unter Anpassung des Kurswertes an die speziellen Marktverhältnisse zugrunde; das Ergebnis ist eine mit großer Wahrscheinlichkeit realisierbare Forderung.

Anders der Künstler. Auch ihm ist der Kurswert bekannt und der eine Richtpunkt ist für ihn der Gedanke: ‚Man hat für ähnliche Bilder von mir bereits 2000 M. bezahlt'. Damit kombiniert er aber die andere, unwirtschaftliche Erwägung: ‚Für Gemälde, die k ü n s t l e r i s c h nicht höher standen als das meine, ja denen mein Werk überlegen ist, hat man bereits Preise von 5000 M. und mehr bezahlt. Und ich bin es mir und meinem Ansehen schuldig, meine Leistung nicht niedriger einzuschätzen.' Bei ihm spielt also neben der Rücksicht auf den Kurswert nicht wie beim Kaufmann die Beurteilung der Marktsonderverhältnisse, sondern der Vergleich mit höheren Preisen künstlerisch gleichgewerteter Bilder mit; er gelangt so häufig nicht aus ökonomischen Prinzipien, sondern aus Künstlerstolz zu Forderungen, die mit den tatsächlichen Verhältnissen nicht mehr in Einklang stehen. Das gilt nicht ausnahmslos. Wo dem Künstler der Händler als Käufer oder Vermittler regulierend gegenübersteht oder wo es sich um einen Maler handelt, der selbst nüchternen Geschäftssinn und Marktkenntnis besitzt, hält sich auch die Forderung des Künstlers in richtigen Grenzen. In der Mehrzahl der

Fälle aber fehlt ihm der genaue Überblick über die Marktlage oder verschließt er sich der praktischen Anerkennung ihrer Rang- und Wertordnung. Die Momente der Nachfrage, also die Hauptpreisbestimmungsgründe, kennt er nicht oder berücksichtigt sie kaum und schätzt vielmehr — überschätzt wohl auch häufig — sein Werk nach der künstlerischen Bedeutung, die es in seinen Augen hat. Die Erkenntnis des Mißverhältnisses zwischen seiner Wertung und dem Bedarf veranlaßt ihn in der Folge zu einer fortschreitenden Assimilierung an die Nachfrage, zu einem ständigen Herabsetzen des verlangten Preises bis zum Niveau des Kurses — und niedriger. Seine Forderung ist also eine unwirtschaftliche; sie beruht auf einer ästhetischen, nicht ökonomischen Wertung, mehr auf Stolz als auf Empirie. Er verlangt unter Abstraktion von den realen Marktverhältnissen eine imaginäre Gegenleistung, nichts wirtschaftlich Mögliches und Vernünftiges. Seine Forderung wird in Überschätzung desjenigen Teils der Produktionskosten, der in der geistigen Leistung besteht, zum Eigensinnpreis. „So hat sich allmählich ein Minimalsatz entwickelt, unter den bei uns ein anerkannter Maler nicht heruntergehen zu können glaubt, ohne sein Renommee zu schädigen“[1]. Dieses Unökonomische seines Verfahrens ist nicht ohne schädliche Rückwirkungen geblieben. Es hat zur Folge gehabt, daß der Produzent, soweit er keine monopolistische Stellung genießt, geringen Einfluß auf den Preis seiner Ware und damit auf sein Arbeitseinkommen hat, daß diesen im wesentlichen Nachfrage und Handel bestimmen.

Und eine andere Folge ist, daß die Preise, die gefordert werden, vielfach zu hoch sind und das Publikum vom Kaufe abschrecken. Das gilt namentlich für den künstlerischen Mittelstand, der die Kaufkraft seines Konsumentenkreises entweder durchaus überschätzt oder sich ihm nicht anzubequemen versteht.

„Das Schlimmste ist, daß auch diese geforderten Preise in den meisten Fällen gar keine definitiven sind. Wenn man fragt, heißt es oft: der Künstler würde das Bild wohl auch billiger geben. Wozu fordert er aber dann erst mehr? Ich bezweifle, daß dieses Verfahren, das an unreelle Kaufleute erinnert, im Interesse der Künstler ist“[1]. Der geschäftsuntüchtige Künstler,

---

[1] K. Lange, Über Bilderpreise. Kunst für Alle, Oktober 1902.

der vielleicht den künstlerischen Gehalt seines Werkes und sicherlich das Begehren danach überschätzt hat, sieht sich durch die tatsächlichen Verhältnisse zum Einlenken genötigt und akzeptiert schließlich Angebote, die nicht selten ein Viertel des verlangten Preises betragen. Einige Künstler, besonders manche anerkannten Meister, lassen sich von vornherein auf ein Feilschen nicht ein. Anders die Mehrzahl. Der geringe stoffliche Produktionsaufwand gestattet eben ein starkes Herabgehen in den materiellen Ansprüchen und Stolz und Hoffnungen scheitern an der Magenfrage; vor allem aber ist das Markten auch eine der nachteiligen Konsequenzen der unwirtschaftlichen Preisnormierung des Künstlers, es führt den notwendigen Ausgleich zwischen den Affektionswertungen des Malers und des Liebhabers herbei. Das Publikum hat sich in der Folge daran gewöhnt, zu handeln; es hat sich die Usance der Preisdrückerei auf dem Kunstmarkte eingebürgert. Und ist es dem Käufer gelungen, das Bild zu erheblich ermäßigtem Preise zu erstehen, so wird er seines Besitzes nicht froh, glaubt immer, er hätte noch viel billiger kaufen können; das Publikum wird in seinem Vertrauen zur Preiswürdigkeit der Bilder wankend gemacht[1]). Das systematische Unterbieten veranlaßt wieder anderseits den Künstler, das Feilschen voraus zu berücksichtigen und einen entsprechenden Preisaufschlag zu machen; so hat sich vielfach ein berechnetes Überfordern und Nachgeben ausgebildet. Das Feilschen ist ein Krebsschaden des Kunstmarktes. Wo der geschäftsgewandte Kaufmann eingreift und von vornherein statt einer übertriebenen Forderung einen erreichbaren Preis festsetzt, tritt das Übel in geringerem Maße zutage. Es liegt im eigensten Interesse des Händlers, für seine Ware reelle Preise zu verlangen und fixe Preise zu erhalten. Er setzt die Preise in Kenntnis des Marktes und in Fühlung mit dem Bedarf fest, die kaufmännische Kalkulation, die bei ihm an Stelle subjektiver Schätzung tritt und in Einkaufspreis und Handlungsunkosten eine sichere Grundlage erhält, gibt seiner Forderung eine innere Stabilität. Er hat aber in seinen Bestrebungen, fixe

[1]) K. Lange a. a. O: „Dann aber — und das ist ein sehr wichtiger Punkt — diese hohen Preise schrecken das Publikum überhaupt vom Kaufe ab und schädigen so in bedenklicher Weise auch die noch nicht anerkannten Künstler."

Preise durchzusetzen, gegenüber der Haltlosigkeit des Künstlers schweren Stand. In den Ausstellungen, wo der Verkauf nicht allein in den Händen des Künstlers liegt, hat man, nachdem das Übel längst eingerissen war, durch Festsetzung einer Minimalgrenze, unter der Kaufangebote überhaupt nicht berücksichtigt werden, den Mißstand wenigstens einigermaßen mit halbem Erfolg zu bekämpfen versucht.

Die Aufstellung eines Tarifs für künstlerische Arbeit, wie sie auf verwandten Gebieten zuerst der Verband deutscher Architekten- und Ingenieurvereine in der Hamburger Norm unternahm, wie sie dann das deutsche Lyrikerkartell und der Verband deutscher Illustratoren in Bestimmung eines Mindesthonorars anbahnten und schließlich der Verband deutscher Kunstgewerbevereine[1]) für das kunstgewerbliche Gebiet zu geben versuchte, fehlt im Bereich der Malerei gänzlich.

Die Preise, die durchschnittlich für Bilder bezahlt werden, sind trotz des Handelns und Marktens noch immer recht beträchtlich. Wenn Lange Summen von 6000—10 000 M., Rosenberg 3000—15 000 Frs. als die üblichen Preise für größere Bilder anführen, so bedeutet das ein starkes Übermaß der Preise und eine außerordentliche Einschränkung des Konsums solcher Werke. Eine Verbilligung liegt ebenso im Interesse des Kunstbedarfs wie der Künstlerschaft — insbesondere auch der Mittelstands-

---

[1]) Interessant sind die Vorschläge des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine. Auf Grund des Eisenacher Entwurfes wird vorgeschlagen, die Entschädigung des Künstlers zu bemessen:

1. entweder nach den Sätzen für Entwürfe; sie besteht dann aus
   a) einer Gebühr für den Entwurf, berechnet nach Prozenten der Ausführungskosten der Arbeit;
   b) einer Gebühr für den Anschlag, der Umfang und Preis des Auftrages feststellt (ein Zehntel der Entwurfsgebühr);
   c) einer Gebühr für die Werkzeichnung, die unmittelbar der Ausführungsarbeit zugrunde gelegt wird (die Hälfte der Entwurfsgebühr);
2. oder in den Fällen, wo die Ausführungskosten 50 M. nicht erreichen oder nur ein Entwurf ohne Anschlag und Werkzeichnung nötig ist, nach dem Zeitaufwand. (1 Stunde mindestens 5 M., jede weitere angefangene Stunde mindestens 3 M., besondere Sätze für Hilfskräfte.) Für Streitigkeiten ist ein fakultatives Schiedsgericht vorgesehen.

Vgl. D r e ß l e r, Kunstjahrbuch 1909.

künstler — und eine weitgehende Verbilligung ist in vielen Fällen möglich, ohne daß die Preisminderung eine Ausbeutung der Arbeitskraft oder Verflachung der Arbeitsleistung bedeuten würde. Die verbilligende Konkurrenz gleichwertiger maschineller Fabrikation oder großbetrieblicher Produktion ist freilich bei der Individualware ebenso ausgeschlossen wie eine willkürliche Erweiterung des Produzentenkreises. Ob gerade deutsche Bilder, wie gerne behauptet wird, sehr hoch bezahlt werden, läßt sich generell nicht ermitteln. Meine Gewährsleute aus Händlerkreisen versichern mir fast übereinstimmend, daß die deutschen Bilder überhaupt, insbesondere die Mittelware, teurer seien als Werke ausländischer Meister. Ich habe das nicht bestätigt gefunden. Es ist möglich, daß die Ansicht zutrifft bei den Gemälden auf öffentlichen Ausstellungen, wo es sich der deutsche Künstler mehr wie der fremde schuldig zu sein glaubt, sein Bild hoch anzusetzen; auf die effektiven Preise darf dies aber nach meiner Erfahrung nicht ausgedehnt werden und vor allem keine Regel daraus gezogen werden. Daß die fremden Bilder, die auf dem inländischen Markt erscheinen, billiger sind wie die deutschen Bilder gleicher Qualität, erklärt sich aus anderen Gründen. Lange berichtet 1902 in der „Kunst für Alle“: „Bei der letzten internationalen Ausstellung in Dresden waren die Kabinette der Schotten gegen andere der Ausstellung fast ganz ausverkauft, während eine große Menge sehr tüchtiger deutscher Bilder noch immer ihres Käufers harrten. Man könnte geneigt sein, das auf die Ausländerei zu schieben, d. h. auf die Sucht der Deutschen, fremde Bilder den einheimischen nur deshalb vorzuziehen, weil sie ‚weit her‘ sind. Das erweist sich aber als Irrtum, wenn man hört, daß diese schottischen Bilder nur einige hundert Mark das Stück kosteten, also jedem nur halbwegs wohlhabenden Kunstsammler zugänglich waren. Es liegt hier ein Fall vor, wo eine künstlerisch durchaus anerkannte Schule des Auslandes, obwohl sie weiß, daß sie auch höhere Preise erzielen könnte, doch freiwillig auf niedrigeren beharrt, weil sie wünscht, ihre Bilder unter allen Umständen zu verkaufen.“ Diese durchaus nicht vereinzelte Erfahrung erklärt sich vor allem daraus, daß die ausländischen Bilder, die zu uns kommen, meist schon mehrere Ausstellungen unverkauft passiert haben und des-

halb der Meister in seinen Ambitionen bescheidener wurde. Es kommt hinzu, daß das Interesse für eine Schule außerhalb des lokalen Marktes ohnehin geringer ist, ihre Bedeutung nicht gleich gekannt und nicht gleich anerkannt ist und daß es sich für das Ausland überdies oft darum handelt, festen Fuß zu fassen auf fremdem Boden. Man kann wohl behaupten, daß sich der Preis überall auf annähernd gleichem Niveau hält und sich allgemein innerhalb des gar weiten Spielraumes von 200—1000 M. für gute, 1000—10 000 M. für die geschätzteste Ware bewegt. Dieses Gleichgewicht der Preise ist nicht etwa die Folge einer engeren Fühlung unter den großen Märkten — eine solche fehlt völlig — oder gar der Diktatur beherrschender Märkte, wie es Paris und London für die alte Kunst sind; es ist ein rein tatsächliches Ergebnis. Eine direkte Beeinflussung der Preise durch die Vorgänge auf einem anderen Platze findet nicht statt; so blieb beispielsweise der deutsche Bildermarkt fast unberührt von den plötzlichen starken und billigen Verkäufen deutscher Bilder in Paris in den neunziger Jahren.

Im Vergleich zu den Bilderpreisen früherer Zeiten ist heute zweifellos eine starke Steigerung eingetreten. „La rétribution du labeur artistique pour inconnu soit-il et ordinaire," schreibt d'Avenel, „a augmenté deux ou trois fois plus que celle des autres labeurs; le gain des artistes renommés s'est accru dans une proportion huit ou dix fois plus forte." Aber unverhältnismäßig hoch scheint mir diese Steigerung, so stark sie ist, doch nicht zu sein. Wenn wir den richtigen Standpunkt zur Vergleichung moderner Bilderpreise mit denjenigen früherer Zeiten einnehmen wollen, so müssen wir auf Länder und Zeiten zurückblicken, deren Kunstleben an Stärke der Produktion und an Art und Größe der Nachfrage, in der Organisation des Marktes unseren Zuständen möglichst nahe kommt. Am meisten Ähnlichkeit zeigen die Verhältnisse in den Niederlanden im 17. und 18. Jahrhundert. Nach Floerke variierten (1657—1665) die Preise der von den Mitgliedern der Haager Künstlergilde im Versammlungssaale der Korporation ausgestellten Bilder zwischen 12 und 336 fl. (= 60—1680 Frs.). Die Versteigerung der Kunstschätze des bedeutendsten Kunsthändlers früherer Zeiten, de Renialme, im Jahre 1657 erbrachte 182 565 Frs. für 400 Bilder. Der Durch-

schnittspreis betrug somit 456 Frs. Die Schätzungen der vielen erstklassigen Rembrandts der Kollektion schwankten zwischen 60 und 3000 Frs.; die Ehebrecherin, jetzt in der Nationalgalerie, wurde sogar auf 7500 Frs. taxiert. Zu berücksichtigen ist dabei, daß Rembrandts beste Jahre in diese Zeit fallen. In unseren Tagen ist nun die Nachfrage doch noch stärker, die Zahl kauflustiger reicher Leute ist gestiegen und die Kaufkraft des Geldes bedeutend geringer geworden. Die veränderten Wirtschaftsverhältnisse haben dazu geführt, daß noch eine Reihe Personen außer dem Maler Gewinn an der Ware machen müssen: die Fabrikanten und Lieferanten der Materialien, die früher der Maler selbst in der Werkstätte bereitete, und die Zwischenpersonen, deren sich der Künstler zur Vermittlung des Absatzes seiner Produkte bedient. In Anbetracht dieser Umstände scheint durchschnittlich die Verteuerung der Bilder keine übermäßige zu sein; nur die Werke unserer geschätztesten Meister sind infolge der Verfeinerung unseres Bedürfnisses und des Geschmackes erheblich teurer geworden.

Dagegen sind zweifellos im ganzen die heutigen Preise für moderne Bilder teurer als die für alte Werke. Man vergißt über den Riesensummen, die für die besten alten Meister gezahlt werden, daß die Mehrzahl alter Bilder nahezu völlig entwertet ist und vielleicht nur noch einen zweifelhaften dekorativen Wert hat. Mit Recht bemerkt J. Lessing, daß für moderne Bilder im Durchschnitt weit mehr bezahlt wird als für alte, bei denen unter 1000 vielleicht 12 überhaupt noch verkäuflich seien.

Es hat sich eben an diesen Werken der ewige und in der Kunst, wo subjektive Anschauung und der wandelbare Geschmack des Tages das Urteil diktieren, unvermeidliche Prozeß der Umwertung[1]) bereits vollzogen. Zwei Menschen haben nie den

[1]) Als klassisches Beispiel gilt Millets „Angelus", das der Künstler mit Mühe um 1000 Frs. verkaufen konnte und das nicht eben viel später mit 800 000 Frs. bezahlt wurde. Wechselvolle Schicksale erfuhren z. B. auch die galanten Bilder des französischen Rokoko. Sie wurden ihren Meistern gut bezahlt, verloren aber dann unter der Herrschaft Winkelmann-Davidscher Anschauungen jeden Wert, um mit dem Ende des 19. Jahrhunderts wieder mit riesigen Summen bezahlt zu werden. Wertsteigerungen kommen übrigens auch auf dem Gebiet der graphischen Künste vor. So wurden für den ersten Etat des Hundertguldenblattes — so genannt nach

gleichen Geschmack; die Zeitläufte sind verschieden in ihren materiellen Grundlagen; mit diesen wechseln Ideen und Tendenzen, bedingen einen Umschwung in der künstlerischen Auffassung und Darstellung und gebären eine andere Kunst. Veränderlich und vergänglich sind die Begriffe von schön und häßlich. Gebrauchswert und zeitliche Wertschätzung des Bildes werden verdrängt durch seinen historischen Wert oder Unwert. „Ces jugements définitifs que la postérité prononce justifient leur autorité par la façon dont ils sont rendus. D'abord les contemporains de l'artiste sont réunis pour le juger, et cette opinion, à laquelle tant d'esprits, de tempéraments et d'éducations différentes ont concouru, est considérable, parceque les insuffisances de chaque goût individuel ont été comblées par la diversité des autres goûts, les préjugés, en se combattant, se balancent, et cette compensation mutuelle et continue amène peu à peu l'opinion finale plus près de la vérité. Cela fait, un autre siècle a commencé, muni d'un esprit nouveau, puis après celui-ci, un autre; chacun d'eux a revisé le procés pendant; chacun d'eux l'a revisé à son point de vue; ce sont là autant de rectifications profondes et de confirmations puissantes. Quand l'oeuvre, après avoir ainsi passé de tribunaux en tribunaux, en sort qualifiée de la même manière, et que les juges, échelonnés de toute la ligne des siècles, s'accordent à un même arrêt, il est probable que la sentence est vraie"[1]). Alte Urteile bestätigt und festigt dieser Umwertungsprozeß, viel alte Werte vernichtet er, manch neue errichtet er. Aber ungleich mehr Großes läßt er untergehen, als er neu erstehen läßt. Denn viele werden ihrer Zeit gerecht, nur wenige den Zeiten; viele sind, die bewußt oder instinktiv im Rahmen der Zeit schaffen, und nur wenige unter ihnen, die aus dem Zeitempfinden auch bleibende Kulturwerte zu heben wissen, und seltener noch die feinsten Künstlernaturen, deren Werke bereits die Entwicklungsreihe der Zu-

---

dem ursprünglichen, bereits recht bedeutenden Preis — von einem Rothschild 40000 Frs. bezahlt. Lediglich als Kuriosum kann dagegen gelten, daß nach Ackermann einer der lasziven Stiche von Marc Antonio Raimondi 1775 in Paris mit 1 600 000 M. bezahlt wurde. (Der Kunsthandel, Plaudereien von F. A. Ackermann, Bd. I, S. 36).

[1]) H. Taine, Philosophie de l'art. Tome II, pag. 234.35. Paris 1906.

kunft andeuten und vorzeichnen, die über das, was ist, prophetisch hinausbauen in das, was wird und werden soll: die Schöpfer der Zukunftswerte. Preissteigerungen werden die Jahrzehnte nur bei d e n Künstlern bringen, die ihre Zeit am höchsten und ureigensten erfaßt, und bei manchen von denen, deren Künstlertum nicht aus Manier, sondern in ehrlichem inneren Drange ihrer Epoche fremd geblieben. Bei den anderen allen — und das ist die Überzahl — wird der Umwertungsprozeß, hat ihr Name heute noch so guten Klang, eine Baisse zur Folge haben; er wird Entwertung bringen bei den Typprodukten, Preisminderung bei der Mittelware.

Der Mensch ist Optimist in seinen Gewinnerwartungen. Er übersieht über den imposanten Summen, die mitunter im Antiquitätenhandel für alte Meister, auf dem modernen Kunstmarkt für Werke verstorbener Künstler gezahlt werden, das Risiko starker Verluste. So wird heute vielfach, wie einst in Holland, das Gemälde zugleich zwecks Kapitalanlage oder direkt als Spekulationsobjekt gekauft. Ein Symptom und eine Folge dieser Erscheinung ist es, daß heute der Name und nicht das Bild begehrt und bezahlt wird. Das Gemälde eignet sich wohl zum Spekulationsgegenstand. Die Produktion ist unregelmäßig und beschränkt; die Preisbildung baut sich auf unsicheren Grundlagen auf, die Preise selbst sind nicht konstant und einem fortwährenden Umwertungsprozeß unterworfen. Die kunstgeschichtlichen und ästhetischen Werte eines Werkes, die Hauptelemente zukünftiger Preise, vermag die Nachwelt, wie die Erfahrung lehrt, vorurteilsloser und richtiger zu erfassen als die Zeit selbst. Der Gemäldeankauf zwecks Gewinnerzielung aus vorausberechneter Preissteigerung erfolgt also regelmäßig als langfristige Spekulation; aber es ist auch eine Spekulation nicht ausgeschlossen, die von der Hoffnung auf baldige Wertsteigerung ausgeht. Als Träger der Spekulation erscheint vornehmlich der „Liebhaber“, der „seinen Lenbach“ als sichere Kapitalsanlage kauft; in der Voraussicht, daß die Nachwelt zu einer gleichen oder erhöhten Wertschätzung des nicht vermehrbaren Produktes gelangen werde, bezahlt er willig im Ankaufspreis auch eventuell eine kleine Quote spekulativen Vorschusses auf den erwarteten Gewinn mit. Und wie erfahrungsgemäß die Papiere die belieb-

testen Spekulationsobjekte sind, die am höchsten notieren, so werden auch als Spekulationswerte mit Vorliebe die Meister gekauft, die bereits hoch im Kurs stehen.

Der Händler spekuliert seltener. Daß er der Nachfrage der Spekulation gerecht zu werden sucht, ist natürlich. Wo er selbst die Umwertung vorauszusehen sucht, hält er sich zumeist an die noch nicht beachteten und wenig gesuchten Künstler, die er für gut hält und lanciert. Es wird behauptet, daß dabei unreelle Machenschaften vorkämen, wie heimlicher, billiger Ankauf mit nachfolgender künstlicher Preistreiberei und teurem Verkauf oder außerordentlich teurer Ankauf eigener Bilder auf arrangierten Auktionen. Ich kann die Richtigkeit dieser Behauptungen nicht bestätigen und nicht bestreiten; es gelang mir nicht, sie nachzuprüfen. Im übrigen hat die Bilderspekulation noch manche Mißstände gezeitigt. Sie ist geeignet, die Schwankungen der Preise zu fördern, das Mißtrauen in die Reellität der Preise zu mehren; sie begünstigt den Übelstand, daß heute der Name mehr gilt als die Leistung, und ist vor allem mit schuld an der Ausdehnung des Fälschungsunwesens.

Die großen Wertsteigerungen, die sich in unseren Tagen z. B. besonders bei den Bildern der Barbizon-Schule zeigten, haben auch den Künstler mobil gemacht und er fordert seinen Anteil an dem Wertzuwachs, der unverdienterweise dem Sammler oder Händler zufalle. Dem Literaten und Musiker, der erst spät zu Achtung und Geltung komme, sichere ein bis 30 Jahre (in Frankreich sogar 50 Jahre) nach seinem Tode währender Urheberschutz das Erträgnis seiner Arbeit und durch Tantièmen von der erhöhten Auflagenzahl oder aus Aufführungen nehme er teil an den Vorteilen gesteigerter Nachfrage. Anders der bildende Künstler; der wirtschaftliche Schutz seiner geistigen Arbeit sei noch prekärer als der des Literaten und Musikers. Das Reproduktionsrecht an seinem Werke sei — wie heute die Verhältnisse liegen — nur in seltenen Fällen von Wert. Die Nutzung seiner Arbeit liege in der Regel ausschließlich im Verkauf des Originals und erschöpfe sich also mit dessen Veräußerung; auch mit dem Ablauf der Autorenschutzfrist werde das Werk nicht Allgemeingut, sondern bleibe — wenn es nicht in den Besitz gemeinwirtschaftlicher Körperschaften übergegangen — Sonder-

besitz eines Einzelnen und diesem allein kämen alle Wertsteigerungen daran zugute. Es wurde manch gut gemeintes, doch schwer durchführbares Mittel zur Abhilfe vorgeschlagen, so die Einführung einer Stempelmarke für Besitzwechsel an Kunstwerken und die Aufnahme einer Vorschrift in das neue Kunstschutzgesetz, „wonach beim Weiterverkauf eines Kunstwerkes dem Künstler selbst ein bestimmter Anteil am Mehrerlös gewährt werden müsse“[1]). Beachtung und ernsthafte Erwägung in Künstlerkreisen und Zeitschriften fand aber nur ein Vorschlag der amis du Luxembourg, der eine Wertzuwachssteuer auf Kunstwerke anregte. Es sollte danach gesetzlich bestimmt werden, daß bei allen öffentlichen Versteigerungen von zeitgenössischen Werken bis 50 Jahre nach dem Tode des Künstlers zu seinen oder seiner Erben Gunsten 1—2 Proz. des erzielten Preises zu erheben seien. Gewiß ist es ein tragisches Geschick, daß so manches Talent darbt oder „zufrieden und beglückt sein muß“, „mit Weib und Kind sich herzlich satt zu essen“, dessen Werke später „bezahlt und verehrt“ werden[2]), und es muß das Bestreben, hier Wandel zu schaffen, freudigst begrüßt werden. Es wird aber doch in Frage gestellt werden müssen, ob ein Schutz des Künstlers durch Besteuerung des Gewinns des Händlers oder Sammlers tatsächlich dem Interesse des Künstlers entspricht oder überhaupt gerechtfertigt ist. Es ist eine der Hauptfunktionen jeden Unternehmers, daß er selbst unmittelbar das Risiko seiner wirtschaftlichen Tätigkeit trägt, und sein Lohn bestimmt sich nicht nach dem Maß der aufgewandten Arbeit, sondern nach dem Erfolg seines Unternehmens, d. h. er hängt großenteils von Umständen ab, die außerhalb seiner Person im Bedarf und in gesellschaftlichen Verhältnissen begründet liegen. Der kaufmännische Unternehmer muß sich durch eigene Kraft aus kleinen Anfängen emporarbeiten, der Fabrikant selbst seine Ware einführen und ihr Absatz suchen und sichern. In gleicher Weise ist es an sich Sache des Künstlers selbst, sich durchzusetzen.

[1]) Vgl. in der Zeitschrift „Das Recht“ X. Jhg., S. 1226 Magnus, Der Entwurf des Gesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie nach den Beschlüssen der Reichstagskommission.

[2]) Goethe, Künstlers Apotheose.

Kein Produzent ist freilich dieser Aufgabe so wenig gewachsen wie der wirtschaftlich ungewandte Künstler. Es ist daher für ihn vom größten Wert, daß andere Personen, der urteilssichere, großzügige Händler und der kunstverständige Liebhaber, ihm diese Tätigkeit zum Teil abnehmen. Bringt ihnen diese Tätigkeit Gewinn, so ist dieser nicht unverdient; er ist der Teil des Unternehmergewinns des Künstlers, der ihnen als Entgelt für die Übernahme einer wesentlichen Unternehmerfunktion, der unmittelbaren Tragung des Risikos, zufällt. Er ist die klingende Kritik dafür, daß sie einer ökonomischen Funktion gerecht wurden, gemünzte Anerkennung für ihre kommerzielle Mitarbeit an der Schöpfung neuer Lebensformen und der Gestaltung künstlerischen Stiles und ideeller Harmonie. Zu guter Letzt kommt diese Förderung auch dem Künstler zugute, dem durch fremde Arbeit der Markt erschlossen oder eine stärkere Position auf dem Markt geschaffen wurde. Kommt sie für ihn zu spät, so ist sie doch für die Künstlerschaft von Vorteil; es ist eine alte Erfahrung, ein häufiger tragischer Vorwurf, daß Mühen und Bitternis das Los des Genies, des Pioniers jeden Kulturfortschrittes, sind und seiner Tat goldene Früchte seinen Jüngern und parasitischen Nachahmern in den Schoß fallen. Es sind nicht die Händler und Kunstfreunde allein, die sich an seinem Werk bereichern; durch eine Besteuerung ihres Gewinns würde man dem Künstler noch nicht gerecht.

Eine Besteuerung des Wertzuwachses an Kunstwerken kann aber weiter auch schädigend auf den Absatz wirken; sie ist wie jede Konjunkturgewinnbesteuerung an Handelsobjekten verkehrsfeindlich. Beschneidet man dem Käufer die Aussicht auf Gewinn, so nimmt man ihm einen Teil des Reizes, den der Erwerb des Objektes für ihn hat.

Materielle Gewinne an Gemälden sind übrigens, wie dargelegt, für den Sammler jedenfalls nicht so häufig wie Verluste; die Preise unserer Bilder sind ohnehin hoch und Zufälligkeiten, Farbenzerfall und Farbenveränderungen, vermögen auch bei geschätzten Meistern zu einer erheblichen Entwertung führen.

Ein Unding aber ist es weiter, daß der Fiskus als Inkassomandatar der Künstlerschaft fungieren, die Steuergewalt des Staates zur Wahrung der Interessen eines privaten Sonderkreises

herangezogen werden soll. Überdies würde durch die von der Gesellschaft der Freunde des Luxembourg vorgeschlagene Maßregel nur ein geringer Teil der Werterhöhungen erfaßt; es würden davon nur die Bilder betroffen, die eine Besitzveränderung im Wege der Auktion durchmachen, und unberührt blieben alle die Kunstwerke, die auf andere Weise umgesetzt werden oder längere Zeit im Eigentum des Käufers verbleiben. Praktische Bedeutung könnte somit eine Wertzuwachssteuer dieser Art nur in Frankreich erlangen, wo kraft Gesetzesvorschrift die Kunstwerke aus Erbschaften, an denen Minderjährige beteiligt sind, zur Ermittlung ihres Wertes öffentlich versteigert werden müssen; hier ist eine Wahrscheinlichkeit gegeben, daß früher oder später jedes Gemälde auf Versteigerungen erscheint.

Die Wertzuwachssteuer an Kunstwerken erscheint also nicht als die geeignete oder wünschenswerte Maßnahme zum Schutze der geistigen Arbeit des bildenden Künstlers. Eine Steuer wäre — soweit sie steuertechnisch überhaupt durchführbar — nur in dem Sinne angebracht, daß sie dem Staate zufällt, der dafür eine erhöhte Tätigkeit auf dem Gebiet künstlerischer Sozialpolitik entfaltet.

Eine umfassendere Interessenwahrung ist meines Erachtens durch Selbsthilfe zu erwarten. Mancher gute Künstler hat in der Form dazu gegriffen, daß er vom Käufer mit Rücksicht auf eine mögliche Wertzunahme mehr verlangt. Vor allem aber kann sich der Maler durch Beifügung einer Gewinnbeteiligungsklausel bei jedem Verkauf einen Anteil an zukünftigem Gewinn sichern[1]). Die Klausel müßte die Bestimmung enthalten, daß der Käufer oder seine Rechtsnachfolger sich verpflichten, soweit sie bis etwa 50 Jahre nach dem Tode des Malers bei einer Weiterveräußerung des Kaufobjekts mehr als einen gewissen Prozentsatz verdienen, von dem darüber hinausgehenden Gewinn eine bestimmte Quote — vielleicht 25 Proz. — an den Künstler oder dessen Erben abzuführen. Der frei bleibende Gewinnteil wäre nach der Höhe

---

[1]) Ähnlich schlug Meißner im Kunstwart die Verwendung eines Kontraktzettels beim Verkauf des Werkes vor, wonach, wenn das Werk bei einem innerhalb 50 Jahren stattfindenden Weiterverkauf mehr einbringt, ein festzustellender Teil dem Künstler oder seinen Erben zukommen solle.

der Wertsteigerung und nach dem Zeitablauf seit dem ersten Veräußerungsgeschäft abzustufen. Der einzelne Künstler wird allerdings, wenn er nicht bereits eine gefestigte Position hat, bei der Masse ungeregelten Angebots nicht in der Lage sein, eine solche Forderung seinem Abnehmer gegenüber durchzusetzen. Aber eine Organisation könnte es einerseits ihren Mitgliedern zur Pflicht machen, kein Werk, sei es an einen Händler oder einen Privaten, ohne Vorbehalt künftigen Gewinnanteils zu verkaufen, und könnte es anderseits geschlossen auf dem Markt durchsetzen, daß die Gewinnbeteiligungsklausel zur Handelsusance auf dem Kunstmarkt wird[1]). Ein solcher Verkauf unter Vorbehalt des Gewinnanteils erfüllt den Zweck einer Wertzuwachsbesteuerung besser und einfacher. Durch ihn kann es der Künstler selbst erreichen, daß eine Erhöhung der Werte, die er schuf, auch ihm zum Teil zugute komme.

Mit der Wertsteigerung des Objektes steigt schließlich auch der Wert der anfangs vielleicht illusorischen Autorrechte. Sie wird also dem Künstler auch indirekt in Form erhöhter Einkünfte aus den Verlagsrechten zugute kommen; sie wird sich in einer Realisation der Urheberbefugnisse oder in erhöhten Tantiemen daraus für ihn und seine Erben äußern.

---

[1]) Seit November 1909 wird in Paris die Gründung einer Sociéte des droits d'auteur pour les artistes geplant, die als wichtigstes Ziel eine Beteiligung des Künstlers an den Wertsteigerungen seiner Werke verfolgen soll; dazu wird als praktischster Weg die Verpflichtung der Mitglieder angesehen, keinen Kaufvertrag ohne Vorbehalt der prozentualen Beteiligung an künftigen Wertsteigerungen abzuschließen. Bis zum Abschluß dieser Schrift war es noch nicht zur Gründung der Gesellschaft gekommen.

2. Kapitel

Die Sachnutzung

§ 12. Die öffentliche Vorführung.

Der redende und der bildende Künstler haben Rechte dreifacher Natur an ihrer Schöpfung: das Eigentumsrecht, die Urheberrechte und die Individualrechte. Die höchst persönlichen Individualrechte gestatten keine wirtschaftliche Nutzbarmachung. Für den Dichter und Tondichter ist aber auch das Eigentumsrecht am Original ohne unmittelbaren wirtschaftlichen Wert, da das Manuskript im allgemeinen keinen Handelswert besitzt. Die wirtschaftliche Verwertung seiner geistigen Arbeit beruht allein auf den Urheberrechten.

Anders der bildende Künstler. Für ihn sind Eigentumsrecht und Autorrechte nutzbar und zwar jedes selbständig; durch Ausübung des Eigentumsrechts werden seine Urheberbefugnisse nicht berührt und durch urheberrechtliche Verfügungen das Eigentumsrecht nicht betroffen. Er kann also sein Werk in doppelter Weise wirtschaftlich verwerten: er kann das Eigentumsrecht ausüben, i. e. das Originalprodukt veräußern, oder er kann seine Autorrechte ausnutzen, d. h. ohne Eigentumsübertragung die Rechte der Nachbildung, Vervielfältigung, gewerbsmäßigen Verbreitung oder gewerbsmäßigen Vorführung seines Produktes mittels mechanischer oder optischer Einrichtungen entweder selbst ausüben oder der Ausübung nach übertragen. In ersterem Falle handelt er als Eigentümer und disponiert über den Gegenstand selbst, in letzterem Falle nimmt er als Urheber eine Disposition über Rechte am Gegenstand vor. Hier bilden Rechte auf Sachnutzung, dort ein Sachgut die Ware. Die primäre Verwertungsform des Gemäldes ist die Veräußerung des Sachguts; die Urheberrechte sind demgegenüber — und insbesondere im

Vergleich mit den Autorrechten an Schriftwerken und Kompositionen — von geringer Bedeutung, doch werden sie sichtlich mit Zunahme des Bedarfes nach billigen und guten Kunstprodukten immer wichtiger.

Drei Formen der Sachnutzung sind beim Kunstwerk möglich: seine Verwertung als Schauobjekt, die reproduktive und die industrielle Verwertung.

Die Verwertung des Gemäldes als Schauobjekt ist dem Künstler nur in engen Grenzen durch rechtlichen Schutz vorbehalten, durch das Recht zu gewerbsmäßiger Vorführung mittels optischer oder mechanischer Einrichtungen; tatsächlich wird aber gerade dieser Fall nur ganz selten praktisch. Häufiger wird der Schauwert des Gemäldes in anderen Fällen, die sich auf keinerlei Persönlichkeitsrechte stützen, ökonomisch nutzbar gemacht und an sich liegt überhaupt der Gedanke nahe, daß die öffentliche Vorführung eine der wirtschaftlich wichtigsten Formen der Sachnutzung von Bildern sein müsse.

Denn in der Eigenschaft als Schauobjekt wird das Kunstwerk seiner ideellen Güterfunktion, nämlich der Übermittlung ästhetischer Ideen und der Ermöglichung ästhetischen Genießens, gerecht. Seine Vorführung als Schauobjekt macht den Schauwert, das Essentiale seines Gebrauchswertes, der Allgemeinheit nutzbar und befriedigt so das elementarste Kunstbedürfnis und Kunstbedürfnis der Masse, den Trieb nach ästhetischem Genuß; sie führt also das Gemälde einem bestimmungsgemäßen Gebrauch entgegen[1]). Aus solcher wirtschaftlicher Tätigkeit könnte der Maler Nutzen ziehen und ähnlich dem Literaten und Komponisten die Gewährung eines Massenkonsums durch öffentliche Vorführung seines Werkes als eine Form wirtschaftlicher Verwendung betrachten.

Die Form der Sachnutzung des Gemäldes als Schauobjekt

---

[1]) Eine Definition des Begriffes „Werk der bildenden Künste" durch das Reichsgericht geht ebenfalls davon aus, daß ein bestimmungsgemäßer Gebrauch des Kunstwerkes im Anschauen liegt; Entscheidung des Reichsgerichts in Zivilsachen Band 18, S. 107: „Ein Werk der bildenden Künste ist durch eine individuelle Tätigkeit mit den Darstellungsmitteln der Kunst geschaffen und für die Anregung und Befriedigung des ästhetischen Gefühls durch Anschauen bestimmt."

ist die Schaustellung; die Vorführung von Werken der bildenden Künste ist ihr Hauptanwendungsgebiet. An Schaustellungsarten nennt Paquet[1]) die öffentliche Vorführung in Museen, Schaufenstern, Schaubuden und in Ausstellungen. Die Ausstellungen wieder sind verschieden je nach der Person des Unternehmers, dem Kreis der Aussteller, dem Ort und der Dauer der Veranstaltung und dem Kreis der Ausstellungsgüter, und bunte Kombinationen solcher unterschiedlicher Momente ergeben abermals zahlreiche Unterarten. Eine entgeltliche wirtschaftliche Verwertung des Bildes als Schauobjekt gestatten von allen Schaustellungsformen nur diejenigen, die nicht allein mittelbare Produktivität, d. h. allgemein eine Förderung des Wirtschaftslebens bezwecken, sondern ausschließlich oder vornehmlich Rentabilitätszwecke verfolgen. Als derartiges Schaustellungsunternehmen erscheint nur die Ausstellung.

In der Tat kommt es vor, daß Ausstellungen einzelner Bilder oder ganzer Gemäldekollektionen als Form wirtschaftlicher Verwertung gedacht sind und eine Gewinnerzielung aus der Vorführung der Schauobjekte bezwecken; die Eintrittsgebühr charakterisiert sich in solchen Fällen als Entgelt an den Unternehmer für die Gewährung des Betrachtens und des ästhetischen Genusses. Eine Kategorie von Bildern, deren ökonomische Bestimmung in einer derartigen Schaustellung besteht, sind die Panoramabilder. Im übrigen setzt die Sachnutzung eines Bildes als Schauobjekt voraus, daß es im Hinblick auf den Meister, das Sujet, die Dimensionen oder andere bemerkenswerte Momente eine besondere Werbekraft ausübt. Diese Vorbedingungen sind bei renommierten privaten oder öffentlichen Galerien oder bei Ausstellungen von Werken berühmter alter oder moderner Meister gegeben; in solchen Fällen wird denn auch nicht selten die wirtschaftliche Möglichkeit ausgenutzt und gegen Entgelt der Besuch der Sammlung gestattet, um so das investierte Kapital rentabel zu machen. Mitunter kommen aber auch Schaustellungen eines einzelnen Werkes durch den Künstler zwecks Gewinnerzielung vor;

---

[1]) A. Paquet, Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft. Jena 1908.

wie ertragreich solche Veranstaltungen sein können, beweist der Erfolg Davids, der aus einer fünfjährigen Ausstellung seiner „Sabinerinnen" 65 000 Frs. erlöste.

Eine derartige rentable Verwertung des Bildes durch den Maler könnte in zweierlei Weise geschehen; entweder der Künstler selbst tritt als Unternehmer auf oder er überläßt gegen Entgelt einem Dritten als Ausstellungsveranstalter diese Nutzung des Schauwertes. In der Regel liegt das Arrangement der Ausstellung in den Händen eines Dritten; gewöhnlich erhält aber der Künstler von diesem keine Entschädigung für die Erteilung der Erlaubnis zur öffentlichen Vorführung; nur in einem vereinzelten Falle ist es mir bekannt geworden, daß ein kleiner Ausstellungsunternehmer in Warschau „für größere Kollektionen oder für ganz hervorragende Gemälde" Tantièmen anbietet.

Überhaupt sind im ganzen die Fälle einer derartigen ökonomischen Nutzbarmachung des Schauwertes des Gemäldes sehr selten. Das liegt einmal daran, daß bei der Schaustellung meist mittelbar produktive Rücksichten die Absicht der Rentabilität überwiegen, daß ferner infolge der technischen Schwierigkeiten und der Kostspieligkeit des Unternehmens Arbeit und Risiko unverhältnismäßig hoch erscheinen, und liegt endlich an der großen Konkurrenz der Güter.

Für jeden Künstler bildet die öffentliche Vorführung seines Werkes durch Theater, Konzert, Vortrag oder Schaustellung, da sie in vollendeterer Weise als andere Verwertungsformen es einem ausgedehnten Interessentenkreise vermittelt, die wichtigste Form der Berührung mit dem Publikum. Für den Literaten und Tonkünstler bedeutet die Aufführung, die dem Konsumenten überdies zu sinnlicher Konzeption der Schöpfung verhilft und ihm eine lebendige Interpretation gibt, auch die primäre, wenn nicht ausschließliche *wirtschaftliche Zweck*bestimmung des Werkes; die Aufführungstantièmen bilden in der Regel den Hauptteil ihres Gewinnes. Der bildende Künstler aber sieht in der Schaustellung nicht so sehr einen ökonomischen *Selbst-* und Endzweck als vielmehr ein *Mittel zu übergeordneten Zwecken*; für ihn fällt das Hauptgewicht auf die „*Produktivität* des Ausstellungsaktes", die da zutage tritt, „wo er zur Anknüpfung gewinnbringender *Tausch*vorgänge führt ... oder auch

wo er unmittelbar zur Erweckung oder Förderung bestimmter Produktionen dient"[1]). Die produktiven Zwecke der Verwertung des Gemäldes als Schauobjekt sind also doppelter Art: sie sind materiell-praktischer und ideell-didaktischer Natur.

Eine Absicht, die bei den Ausstellungen moderner Gemälde sehr im Vordergrund steht, ist der Wunsch, durch möglichste Konzentration der zerstreuten Produktion und des diffusen Bedarfs einen Kontakt zwischen Künstler und Publikum herzustellen und so den Interessenten einen Überblick über die Produktion zu geben. Darüber hinaus verfolgt aber der Künstler mit der Schaustellung des Objektes auch direkt Umsatzzwecke. Die Schaustellung ist ihm eine Art der Verkaufsstellung; dieser wichtigsten Funktion der Ausstellung als eines Gliedes in der Organisation des Bilderabsatzes werden wir noch in anderem Zusammenhange näher treten müssen. Die Ausstellung soll dem Künstler aber auch mittelbar zu wirtschaftlichem Erfolge verhelfen: der ausstellende Künstler will einen öffentlichen Beweis seiner Leistungsfähigkeit geben, das Interesse des lern- und schaulustigen Publikums auf sich ziehen und sich so Beachtung erzwingen, einen Markt gewinnen. Das Auftreten auf gediegenen Ausstellungen, wo sich der Vergleich mit dem Guten und Besten von selbst aufdrängt und die Kritik der Kollegen und das Massenurteil herausgefordert werden, ist der sicherste Weg für junge Kräfte und zu wenig beachtete Künstler, sich Bahn zu brechen; die Ausstellung bildet so gleichzeitig ein wirksames Gegengewicht gegen einseitige Leitung des Marktes durch den gewerbsmäßigen Kunsthandel. Die Bedeutung der Schaustellung für die künstlerische Wertung und den wirtschaftlichen Erfolg hat sich noch gesteigert, seit mit Einführung der Jury die Zulassung auf großen Ausstellungen eine gewisse Gewähr für die Qualität des Objektes und die Leistungsfähigkeit des Meisters zu geben scheint.

Erzieherische Zwecke für den Künstler wie für die Allgemeinheit treten hinzu. Die Ausstellung bildet den Sammelpunkt, an dem sich die Werke zusammenfinden, die die Meister in der Stille der Werkstatt schufen, die Arena, worin wetteifernd tüchtige Kräfte sich tummeln. Sie gibt dem Künstler Gelegenheit, sein

[1]) A. Paquet, Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft. Jena 1908.

Können und Wollen dem Leisten der Berufsgenossen gegenüberzustellen, spornt ihn zu tüchtigem Schaffen an und lehrt ihn Malmethode und Qualität, Darstellungskreis und künstlerische Anschauungen der anderen kennen; der Vergleich vermag ihm mancherlei Anregung für sein künstlerisches Kredo, manche Förderung für seine Arbeit zu geben. Dem Publikum aber ermöglicht die Ausstellung ohne viel Mühe und Kosten, Schönes zu schauen und teilzunehmen an dem sonnigen, sorgenden Schaffen des Künstlers. Sie will es zu steigendem Kunstbedürfnis und wachsendem Kunstverständnis bilden, Liebe zur Kunst wecken, wo sie noch schlummert, den Kunstsinn veredeln, wo immer er lebt. Oft werden noch allgemeine volkswirtschaftliche Ziele daneben programmatisch betont: Hebung des Fremdenverkehrs, Anregung für die gewerbliche Produktion, Förderung von Handel und Industrie eines Landes oder Ortes und Erweiterung ihrer Beziehungen. Solch ideell-didaktische Folgen und Erfolge hat jedwede Ausstellung und sie sind es, die eine direkte oder indirekte Unterstützung von Ausstellungsunternehmen durch Stadt und Staat rechtfertigen und nahelegen. Rücksichten dieser Art sind bei bestimmten Ausstellungen, wie namentlich bei Ausstellungen von Bildern, die dem allgemeinen Güterumlauf bereits entzogen sind, die allein maßgebenden Motive.

Im allgemeinen greifen bei Ausstellungsveranstaltungen die beiden p r o d u k t i v e n Momente, die materiell-praktischen und ideell-didaktischen Absichten, ineinander[1]); beide Zweckrichtungen, deren eine der allgemeinen kulturellen Aufgabe aller Kunst, deren andere dem privatwirtschaftlichen Ziele der künstlerischen Tätigkeit entspricht, haben eine „Objektivation des Schauwertes“ zur notwendigen Voraussetzung. Das Ziel des Ausstellungsaktes ist denn auch in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle nicht seine Rentabilität, sondern seine P r o d u k t i v i t ä t, wobei in praxi die Absicht direkter Vermittlung oder Förderung des Güterumsatzes regelmäßig überwiegt. Die Gemäldeschaustellung ist

---

[1]) A. P a q u e t, Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft S. 32 Jena 1908: „Schließlich aber erkennen wir in dieser didaktischen Richtung des Ausstellungsvorganges, die eine intensivere geistige Inanspruchnahme, eine bestimmte Beeinflussung des Beschauers bezweckt, nur eine besondere Energie des Angebots.“

nur in seltenen Fällen eine **selbständige** wirtschaftliche Verwertungsform, sie ist meist ein **Mittel** zu dem ökonomischen Erfolg des Warenumsatzes oder zu dem kulturellen Ziele der Ideenverbreitung.

Das äußert sich auf verschiedene Art. Die große Bedeutung, die prinzipiell der Zulassung eines Künstlers oder einer Künstlergruppe zu einer Ausstellung als einem Präjudiz für die künstlerische Berechtigung ihrer Anschauungs- und Produktionsweise beigemessen wird, zeigt sich darin, daß die heftigsten Kämpfe innerhalb der Künstlerwelt mit Ausstellungen zusammenhingen und daß Ausstellungsfragen, vor allem die Kämpfe für und wider die Aufnahmejury und das Prämierungssystem, den Anlaß zu immer erneuten Spaltungen und Gruppengründungen geben. Gründe dieser Art waren es neben ausstellungstechnischen Differenzen und der Zurücksetzung durch den Handel wie durch die geschlossene akademische Richtung, die eine kleine Schar tüchtiger Münchener Maler, heute zu unseren Größten zählend, zu der aufsehenerregenden Sezession des Jahres 1892 als einem Akt der Selbsthilfe, der Flucht an die Öffentlichkeit, veranlaßte. Das gleiche Schauspiel hatte sich schon früher in Paris und London abgespielt und hat sich später in kleinerem Maße und stiller noch häufig wiederholt, und jeder dieser Vorgänge stellt sich als eine Opposition dagegen dar, daß die Ausstellungen den materiell-praktischen Zielen nicht voll gerecht werden und modern eigenartige Erscheinungen nur insoweit zu Wort kommen lassen, als sie stark korporativ auftreten oder bereits durch Kritik oder Prinzipienstreitigkeiten bekannt geworden sind.

Das äußert sich weiter in einer nicht minder unerfreulichen Erscheinung: die Absicht, durch die Ausstellung zu Geltung zu kommen, hat vielfach zu reklamenhafter Mache verführt in der Weise, daß der Maler entweder dem Publikum, das er sich gewinnen will, zu weitgehende Konzessionen macht oder Bilder erzeugt, die zu Gunsten des Reklamezweckes auf praktische Verwendbarkeit zur Raumdekoration verzichten. Daß aber die Gemäldeausstellungen in der Regel nicht als selbständige wirtschaftliche Unternehmungen zwecks Gewinnerzielung, sondern als Mittel zum wirtschaftlichen oder ideellen Erfolg betrachtet werden, manifestiert sich am deutlichsten darin, daß der Künstler gewöhnlich nicht nur kein Entgelt für die Zuführung seines

Werkes zum psychologischen Massenkonsum erhebt, sondern selbst nicht unerhebliche Spesen auf sich nimmt; mitunter entrichtet er sogar Gebühren[1]) für die Schaustellung seines Gemäldes an den Schaustellungsunternehmer oder erkauft sich die Ausstellungsberechtigung durch Lösung einer Zulassungskarte.

Der Ausstellungszweck kommt deutlich zum Ausdruck in den rechtlichen Beziehungen zwischen den Ausstellern und dem Unternehmer. Das Rechtsverhältnis zwischen beiden Kontrahenten stellt sich gewöhnlich als Kommission dar, d. h. Vertragszweck ist der Verkauf des Gutes, oder als Leihe; dann sind ideale Motive der Anlaß der Veranstaltung. Ein Mietvertrag, wie er bei einer wirtschaftlichen Nutzung des Gemäldes als Schauobjekt die Grundlage bilden müßte, liegt kaum jemals vor.

Aber auch der Drittunternehmer selbst betreibt die Ausstellung nur in sehr seltenen Fällen als Überschußwirtschaft; die mäßige Eintrittsgebühr, die vielfach gefordert wird, beruht zwar auf dem Grundgedanken, daß ein Entgelt für die Gewährung des Kunstgenusses verlangt werden könnte, ist aber mit Rücksicht auf die Hauptzwecke meist so niedrig bemessen, daß sie nur als Beitrag zur Deckung der gewöhnlich recht beträchtlichen Kosten aufgefaßt werden kann.

Daß die Kostspieligkeit und die technischen Schwierigkeiten des Ausstellungsunternehmens in der Regel in keinem Verhältnis zu der Gewinnchance stehen, ist ein weiterer Grund dafür, daß die a priori mögliche Schaustellung eines Gemäldes zwecks selbständiger wirtschaftlicher Nutzung seines Schauwertes nur so selten wirtschaftlich wirklich ratsam erscheint. Die Ausstellung von Bildern stellt große Anforderungen an den Raum und die Organisation, an den Aufwand von Arbeitszeit und Arbeitstätigkeit. Der Ausstellungsapparat ist je nach Art und Umfang der Veranstaltung mehr oder weniger kompliziert. Aber selbst die einfachste Form der Gemäldeexposition, die Ausstellung eines Werkes oder einzelner Werke desselben Meisters durch diesen selbst im eigenen Arbeitsraum, die private Atelierausstellung also, bedeutet — soweit es überhaupt nur die Raumverhältnisse zulassen —

[1]) Die Gesellschaft für christliche Kunst in München verlangt als Gebühr für Benutzung ihrer Ausstellungen von Nichtmitgliedern 2 Proz. des Verkaufspreises pro Vierteljahr.

eine fühlbare Ablenkung und Störung in der produktiven Tätigkeit und ist auch nicht geeignet, die künstlerische Idee einer Vielheit oder gar Allgemeinheit zugänglich zu machen; das Anwendungsgebiet einer solchen Werkstattausstellung ist daher sehr beschränkt. Um darauf ein gewinnbringendes Unternehmen zu begründen, müßte sie besondere Attraktionsmomente aufweisen; die Ausstellung von Werken Lenbachs z. B. in den Arbeitsräumen des Meisters kann auf Rentabilität rechnen. Eine Ausstellung dieser Art leitet aber bereits zu jener Spezies hinüber, die sich am besten zur wirtschaftlichen Ausnutzung des Schauwertes von Gemälden eignet, zu den permanenten Schaustellungen einer geschlossenen Anzahl von Werken in dem ohnehin zu ihrer Unterbringung bestimmten Raum; bei solchen Veranstaltungen — es gehören hierher vor allem die allgemein zugänglichen privaten und öffentlichen Sammlungen — vereinfachen sich die Schwierigkeiten und vermindern sich die Kosten. Im übrigen erfordert jede zweckentsprechende Schaustellung von Gemälden großzügige Anlage des Unternehmens und einen verwickelten Apparat. — Ich will bei Skizzierung der Ausstellungstechnik von der in unserem Wirtschaftsleben häufigsten, der typischen Form der Gemäldeausstellung, der Ausstellung vieler Bilder verschiedener Künstler in einem besonderen Ausstellungsraume, ausgehen.

Vor allem sind ausstellungstechnisch geeignete Räume notwendig. Sie sollen für das Publikum leicht erreichbar sein, sollen es durch den äußeren Eindruck zum Besuch der Veranstaltung animieren und müssen zur Ermöglichung einer vorteilhaften Darbietung der Bilder weit, hoch und hell sein; und zwar genügt es nicht, daß die Säle viel Licht haben, sie müssen vor allem auch günstiges Licht haben. An diesem Erfordernis scheitert gewöhnlich schon von vornherein das Zustandekommen oder der Erfolg von Einzelausstellungen durch den Künstler als Selbstunternehmer. Des weiteren sind Arbeitskräfte vonnöten; eine große Ausstellung braucht ein zahlreiches Personal, verlässige Packer, gewandte Diener und Aufseher, einen sachkundigen Geschäftsführer und Bureaupersonal. So wird die Ausstellung zu einem sehr kostspieligen Unternehmen[1]). Trotzdem gehört es zu einer

[1]) Die Höhe der Kosten schwankt. Nach einer Mitteilung der Münchener Künstlergenossenschaft belaufen sich die Spesen einer

rationellen Ausstellungstechnik, daß nur niedere Eintrittsgelder vom Besucher erhoben werden. Hohe Gebühren würden für das finanzielle Endergebnis nur wenig ins Gewicht fallen, könnten dagegen den Besuch und Erfolg der Ausstellung beeinträchtigen.

Die organisatorische Regelung ist schwierig. Wiederholt wurde gefordert, durch Aufstellung allgemein gültiger Normen eine Vereinheitlichung der Ausstellungsbedingungen und die Beseitigung zahlreicher Mißstände herbeizuführen. Diese Bestrebungen haben einen teilweisen Erfolg gebracht. Einige Ausstellungsgrundsätze wurden auf dem Kongreß zu Düsseldorf am 12. Juni 1902 von Vertretern der Kunstvereine, Künstlerkorporationen und Inhabern von Kunstausstellungen präzis formuliert und zur Annahme empfohlen; an der Hand dieser Leitsätze haben sich Usancen ausgebildet, die von den größeren Ausstellungen im wesentlichen eingehalten werden.

Die Organisation der Ausstellung liegt entweder in der Hand des Unternehmers selbst oder bei einem speziellen Komitee; die Münchener internationale Ausstellung wird von einem Zentralkomitee geleitet, unter dem die Kollektionen der fremden Staaten sowie der etwaigen Sonderkorporationen durch eigene Vertreter ins Werk gesetzt werden. Bei den Ausstellungen der Künstlervereinigungen können meist „Kunstwerke, welche sich im Besitz von Privaten oder Kunst- und Verlagshändlern befinden, nur mit ausdrücklicher schriftlicher Genehmigung des Künstlers zugelassen werden, da nur die Künstler als Aussteller betrachtet werden". Das bedeutet zugleich praktisch eine prinzipielle Beschränkung der Ausstellbarkeit auf Werke lebender Künstler, die nur ausnahmsweise von der Ausstellungsleitung durchbrochen wird. Der Einsendung der auszustellenden Objekte hat eine schriftliche Anfrage vorauszugehen; bei einigen Ausstellungen wird eine

---

internationalen Ausstellung im Glaspalast auf rund 1/4 Million, die Kosten einer Jahresausstellung, sofern sie nicht durch Sonderveranstaltungen verteuert wird, etwa auf die Hälfte. Bei der Sezession verursachten die jährlichen Ausstellungen nach der Schätzung von Künstlern, die beim Arrangement beteiligt waren, etwa 50 000 M. Kosten. All diese Ziffern verstehen sich ohne Einberechnung einer Raummiete, da den genannten Vereinen ihre Lokale unentgeltlich zur Verfügung stehen.

solche Anfrage nicht oder nur für Werke bestimmter Beschaffenheit verlangt. Eine Anmeldung innerhalb eines bestimmten Termins und mit bestimmtem Inhalt (Angabe des Künstlers und seiner Adresse, des Titels und Wertes oder Preises des Bildes) ist erforderlich; die Benachrichtigung der Ausstellungsleitung von der Absendung des Gegenstandes ist meist vorgeschrieben, eine Mitteilung seitens der Ausstellung an den Künstler über Ankunft und Zustand des Gemäldes ist unbilligerweise nicht allgemein üblich. Die meisten Ausstellungen verlangen auch eine bestimmte Verpackungsweise. Was die Transportkosten anlangt, so ist die Regelung verschieden. Gewöhnlich gewährt das Unternehmen den Eingeladenen Hin- und Rückfracht, den zugelassenen Künstlern die einmalige gewöhnliche Fracht und zwar, wo es die Rückfracht trägt, nur die Kosten der Rücksendung an das Domizil des Künstlers; Rollgeld und etwaige sonstige Spesen für Expedition, Verpackung usw. treffen den Aussteller. Häufig wird davon abgegangen; es wird gar niemandem oder nur eingeladenen Künstlern Frachtfreiheit zugestanden, oft beschränkt sich diese nur auf den Bahntransport im Inlande oder auf ein bestimmtes Höchstgewicht oder Maximalformat des Gutes oder aber es wird, wie bei zyklischen Ausstellungen, allen Ausstellern die Hin- und Rückfracht bezahlt. Die Rückfracht nicht verkaufter Ausstellungsgüter wird übrigens mitunter der Ausstellung vom Staat vergütet. Die Transportversicherung übernimmt die Ausstellungsleitung nur in seltenen Fällen, dagegen zahlt sie die Feuerversicherung ganz oder größtenteils. Unbillig ist es, daß sie jede Schadenersatzhaftung bei Beschädigung oder Verlust des Kunstwerkes, bei Verlust oder Verwechslung der Kisten ablehnt. In all diesen Punkten zeigen sich die deutschen Ausstellungen weit entgegenkommender als die ausländischen, wodurch dem deutschen Künstler die Beschickung auswärtiger Expositionen erschwert wird[1]). An allen größeren Kunstmärkten existieren übrigens Speditionsfirmen, die sich speziell mit der

[1]) Professor Schuch berechnet in einem Aufsatz in der Zukunft (1896), daß in den Jahren 1889—1896 auf 12 deutschen internationalen Ausstellungen (8 München, 4 Berlin) für 2,8 Mill. M. ausländische Bilder verkauft wurden (2,1 Millionen in München und 700 000 in Berlin), wofür die deutschen Künstler 360 000 M. Spesen bezahlten; daß dagegen im

Beschickung von Ausstellungen befassen und dabei alle Formalitäten und Arbeiten inklusive des Kistenverleihs übernehmen; diese Firmen arbeiten in der Regel nach einem von den Berliner Firmen vereinbarten Tarif.

Von der Erhebung von Platzmiete auf Gemäldeausstellungen ist man allgemein abgekommen; nur in London soll noch mitunter Hängegeld zu entrichten sein. Die Placierung geschieht durch eine Hängekommission, bei den jurierten Ausstellungen wird das Arrangement vielfach von der Jury mitbesorgt.

Eine der am heißesten umstrittenen Fragen der Ausstellungsorganisation ist die Frage der Annahme der Kunstwerke. Das starke Anwachsen der Produktion hat eine unmäßige Zunahme und Erweiterung der Ausstellungen und gleichzeitig ein Sinken ihres künstlerischen Niveaus zur Folge gehabt. Im Gegensatz zu dem erfolglosen Ausstellungszwang früherer Zeiten wurde eine Einschränkung der Ausstellungsfreiheit als Schutzmaßregel gegen den riesigen Zudrang insbesondere schlechter Produkte notwendig; man ging allgemein dazu über, die Aufnahme der eingesandten Bilder von dem Urteile einer fachmännischen Kommission abhängig zu machen, die alle minderwertige Ware ausscheiden und nach Maßgabe des verfügbaren Raumes vom Guten das Beste auswählen sollte. Die Jury setzt sich in der Regel aus einem aus den Veranstaltern und durch diese gewählten Ausschuß zusammen. Mitunter gehören die Jurymitglieder überhaupt nicht zu den Unternehmern. Bei einer Reihe von Ausstellungen besteht eine einheitliche Jury, in anderen gliedern sich einer Zentraljury Spezialkommissionen für gesonderte Gruppenausstellungen an. Was die Zuständigkeit der Jury betrifft, so sind ihr mitunter alle Aussteller unterworfen, in anderen Fällen aber sind die eingeladenen Künstler, prämierten Maler und die Jurymitglieder selbst juryfrei; in anderen Fällen wieder waltet sie überhaupt nur bei unbekannten Künstlern ihres Amtes. Die Institution ist in der Folge heftig angefeindet worden. Es ist begreiflich, daß die meist den Veranstaltern entnommene Jury der eigenen Gruppe, der Kosten und Mühe des Arrangements

gleichen Zeitraum 2 ausländische internationale Ausstellungen (Melbourne, Chicago) stattfanden, auf denen Deutsche für nur 236 000 M. Bilder verkauften und darauf 170 000 M. Spesen wenden mußten.

zufallen, wohlwollend gegenübersteht; es ist menschlich und unvermeidbar, daß, wie bei aller Kritik, Irrtümer unterlaufen; und es ist die Möglichkeit zuzugeben, daß Mißbräuche der Machtvollkommenheit nahe liegen und Vorurteile und Rückständigkeiten der Kommissionsmitglieder aus der Jury eine entwicklungsfeindliche, den Existenzkampf junger Kräfte ungebührlich erschwerende Einrichtung machen können. In der Tat hat die Jury das Kliquenwesen gefördert und jungen Talenten und aufkeimendem Streben Hindernisse bereitet. Diese Mängel haben viel böses Blut gemacht; die Opposition verwarf in radikaler Weise die ganze Institution und schritt zur Begründung juryfreier Ausstellungen. Die bedeutendste darunter ist der Pariser Salon des Indépendants[1]), in dem alljährlich auch viele Deutsche auftreten. Ihm fällt das Verdienst zu, seinen neoimpressionistischen Gründern zum Sieg verholfen zu haben; später aber hatte er wenig Erfolge zu verzeichnen. Er wird zusehends unbedeutender und es zeigt sich, daß, so wenig ideal das Jurierungssystem in seiner derzeitigen Gestalt ist, die Gefahr einseitiger Verkennung kommender Größen dem schrankenlosen Überfluten mit gleichgültiger und minderwertiger Ware immerhin noch vorzuziehen ist; sie ist entschieden von zwei Übeln das kleinere. Die Jury ist einer vielfachen Notwendigkeit entsprungen. Die Verwilderung und Überfüllung der Gemäldeausstellungen drohte ihre ideelle Produktivität zu vernichten, das Interesse abzustumpfen, den Geschmack zu verderben und ein intensives Genießen unmöglich zu machen; für den Künstler aber erwies sich die Jury notwendig als eine Reaktion gegen die Diskreditierung der Kunst durch schlechte und schlechteste Produzenten und eine Maßnahme zur Wahrung der Würde und des Charakters des Marktes. Ihre Einführung erscheint so als ein Akt wirtschaftlicher Selbsthilfe gegen unlautere Konkurrenz und gegen eine Zweck und Bestand der Ausstellung gefährdende Überfüllung

[1]) Den gleichen Zweck verfolgt der 1909 in München ins Leben gerufene Deutsche Künstlerverband; juryfrei sind auch die kleinen Winterausstellungen der Münchener Sezession. Charakteristisch ist, daß, während anderwärts noch für die Durchführung des Prinzips der Jurylosigkeit erregte Kämpfe geführt werden, auf der Generalversammlung der Indépendants 1910 12 Mitglieder gegen 20 für die Einsetzung einer Jury eintraten.

und die scharfe Opposition ist vielleicht gerade darauf zurückzuführen, daß man fühlte, daß hier ein Faktor aus einer anderen Welt, der Welt der wirtschaftlichen Vorstellungen, herübergenommen sei. Jedenfalls ist die Jury unentbehrlich[1]), solange die Gründe fortdauern, die zu ihrer Einsetzung führten; die größten Ausstellungsunternehmungen konnten deshalb bisher von der Einsetzung einer kritischen Kommission nicht absehen. Die gänzliche Beseitigung der Jury kann nie dadurch erreicht werden, daß die Institution geächtet und kurzerhand beiseite geworfen wird. Der richtige Weg zur Bekämpfung des Jurierungssystems ist die Beseitigung seiner inneren Gründe, ist die energische Mitarbeit an der Hebung der Qualität der Produktion, was an sich schon eine Einschränkung des Umfanges der Produktion bedeutet. Wo künstlerische und unkünstlerische Arbeit geschieden sind und das Angebot auf ein vernünftiges Maß zurückgeführt wird, nur da verliert das System als solches seine Berechtigung. Bis diese Herkulesarbeit von Gegnern und Anhängern des Jurygedankens geleistet ist, liegt das Heil nicht in der Beseitigung, sondern in der Reorganisation des Institutes etwa in der Form, daß in die Kommission außer Künstlern, die übrigens nicht alle dem etwa unternehmenden Verein angehören dürfen, auch Kunstkritiker, Kunstgelehrte und ausgezeichnete Sammler Aufnahme finden und daß eine zweite Instanz zur Nachprüfung der gesamten Jurierung oder doch zur Nachprüfung der zurückgewiesenen Bilder geschaffen wird.

Eine Weiterbildung der künstlerischen Kritik über die eingesandten Gemälde liegt in der nicht minder abfällig beurteilten, bei großen Ausstellungen aber ziemlich allgemein üblichen Prämierung der Gemälde nach ihrem Kunstwert unter Ausschluß der Werke von Mitgliedern der Preisjury und von Malern, die bereits die höchste Auszeichnung erhalten haben.

Zu all den erörterten Momenten tritt schließlich noch als weiterer Grund, daß die Konkurrenz der Güter zum ästhetischen Genießen so stark und ungeregelt ist, daß es auch dadurch in der

[1]) „Juryfreie Ausstellungen ... sind geradezu eine Notwendigkeit ... aber ihre Durchführung scheint mir heute noch fast ein Ding der Unmöglichkeit," schreibt A. L. Mielich, ein überzeugter Verfechter des Gedankens der juryfreien Ausstellung, in der Werkstatt der Kunst VIII, 46.

Regel unmöglich ist, einen anderen als einen minimalen Preis für die Gewährung des Kunstgenusses zu erlangen; dieser Preis ist um so niedriger, je geringere Brauchbarkeit die allgemeine Meinung dem speziellen Gegenstande beimißt. Ein wirtschaftlicher Erfolg kann nur da erwartet werden, wo ein Gemälde oder eine Bilderkollektion durch besondere Qualitäten aus der großen Zahl konkurrierender Schaugüter sich hervortut.

Wie bei den Ausstellungs*gütern* herrscht auch bei den Ausstellungs*unternehmen* eine große, ungeregelte Konkurrenz, die ebenfalls einen wirtschaftlichen Erfolg fraglich erscheinen läßt. Die evidenten Vorteile und die vielseitige Zweckdienlichkeit der Ausstellung haben zu einer maßlosen Übergründung verleitet. Die Zunahme des Ausstellungswesens hat durch quantitative Steigerung und qualitative Verschlechterung des Gebotenen verderblich auf die Produktion gewirkt. Die Veranstaltung kleiner und kleinster Sonderausstellungen beeinträchtigt den Überblick und verschuldet eine ohnmächtige Zersplitterung der produktiven Kräfte und der konsumtiven Interessen, ohne dabei den enormen Zudrang der Maler zu den bedeutenderen Unternehmen wirklich abzulenken oder die Konkurrenz der Ausstellungsgüter für das einzelne Unternehmen abzuschwächen. Wir leiden nicht nur an einer Überfülle von Ausstellungen, sondern auch an einer Überfüllung der Ausstellungen.

Die internationale Ausstellung im Münchener Glaspalast im Jahre 1901 z. B. umfaßte über 3000 Bilder in 70 Sälen, die große Berliner Ausstellung im gleichen Jahre 2600 Bilder; die Jahresausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft und die drei Ausstellungen der Sezession 1908 brachten zusammen 4445 Gemälde. An sich bedeutet das im Vergleich zu der internationalen Ausstellung in München im Jahre 1869 (1600 Ölgemälde, 400 Zeichnungen) ein starkes, doch nicht übermäßiges Anwachsen. Aber erstens ist bereits diese Zahl sehr hoch und zweitens ist die verhältnismäßig nicht allzustarke Zunahme der Ausstellungsobjekte nur auf ein erheblich strengeres Vorgehen der Jury und eine außerordentliche Vermehrung der Ausstellungsgelegenheiten zurückzuführen. Daß es möglich wäre, rationelle Grenzen einzuhalten, zeigen die internationalen Ausstellungen der Münchener Sezession; auf den sechs internationalen Ausstellungen 1900—1908

betrug die Anzahl der jährlich vorgeführten Werte nur zwischen 273 und 398. Das Überhandnehmen der Gemäldeausstellungen und ihrer räumlichen Ausdehnung wäre also wohl vermeidbar. Die Schrankenlosigkeit unserer Ausstellungen mindert ihre Zweckdienlichkeit. Wie die Zunahme des Ausstellungswesens zu einer Verschlechterung der Produktion, so hat die wahllose Ausdehnung der einzelnen Schaustellungen zu einer Korruption des Konsums geführt; sie erzieht das Publikum, das ohnehin geringes Kunstverständnis besitzt, zu unliebenswürdigem Massengenuß und ästhetischer Barbarei und leitet so den Produzenten minderwertiger Ware und den Händlern, die deren Artikel vertreiben, Wasser auf die Mühle. Diese Folgen haben sich schon sehr früh gezeigt; schon in den sechziger Jahren wurden auf der zweiten allgemeinen deutschen Künstlerversammlung Beschwerden darüber laut, daß die Veranstaltung permanenter Ausstellungen an Orten ohne große Produktion die Produktion von schlechten Bildern, Nachahmungen und Kopien sehr fördere. Und weiter bewirkt die Überfüllung der Ausstellungen einen Verlust ihrer Übersichtlichkeit und damit eine Minderung ihrer Marktfunktionen. Die Konkurrenz der Güter und der Unternehmungen mindert die Produktivität der Gemäldeausstellungen und beschränkt Ausstellungen mit dem Zwecke der Rentabilität auf vereinzelte Fälle und besondere Objekte.

Betrachten wir die Sichtbarkeitseigenschaft des Gemäldes, die durch die Schaustellung verwertet werden soll, als eine Ware für sich, so ergibt sich, daß meistens die Ware zu keinem rentablen Preise verkauft werden kann; es herrscht eine permanente Absatzkrise. Das psychologische Konsumtionsbedürfnis ist zwar groß; das beweist der eifrige Besuch der Ausstellungen von Seite der gebildeten Kreise und — wo Eintrittszeit und -preis und der Charakter der Veranstaltung auch auf die Minderbemittelten Rücksicht nehmen — das überraschende Interesse in Arbeiterkreisen. Noch größer aber ist die Konkurrenz der Verkäufer und der Konsument versteht sich daher nur da, wo er — wie z. B. bei großen Kollektivausstellungen, deren Leitung eine Gewähr für das Gebotene zu geben scheint — ein besonders brauchbares Angebot zu finden glaubt, nach Maßgabe seiner Zahlungsfähigkeit zu einem mäßigen Entgelt. Als solches Entgelt für

die Befriedigung seiner ästhetischen Genußbedürfnisse stellt sich für das Publikum die Ausstellungseintrittsgebühr dar; für den Unternehmer kann sie, wie mir Kunsthändler versichern, infolge ihrer geringen Höhe nicht als Gewinn, sondern nur als ein Beitrag zur Deckung der Kosten betrachtet werden. Aus diesem Grunde vor allem bleibt, wo nicht besondere Umstände hinzutreten, die selbständige wirtschaftliche Nutzung des Schauwertes des Einzelobjektes eine rein theoretische Möglichkeit und die öffentliche Vorführung des Gemäldes dient nur als Mittel zu den produktiven Zwecken der Förderung des Umsatzes, des künstlerischen Schaffens und der ästhetischen Bildung.

Eine Sachnutzung des Gemäldes als Schauobjekt ist nur in den Ausnahmefällen möglich, wo diese produktiven Zwecke hinter den Gesichtspunkt der Rentabilität zurücktreten, wo sich der Ausstellungsapparat vereinfacht, die Kosten vermindern und zugleich das Schauobjekt sich durch besondere Qualitäten unter der Zahl der konkurrierenden Güter auszeichnet. Im allgemeinen muß sich der Künstler damit begnügen, den Schauwert seiner Schöpfung zur Grundlage weiterer produktiver Ziele statt zum wirtschaftlichen Selbstzweck zu machen.

Die öffentliche Vorführung eines Gemäldes als besondere wirtschaftliche Verwertungsform hat daher geringe Bedeutung und es haben alle Versuche in dieser Beziehung praktisch zu keinem Ergebnis geführt. So ist der Beschluß der deutschen Kunstgenossenschaft, die es auf ihrer vierten Versammlung 1859 als Recht jedes Mitgliedes erklärte, „größere Kunstwerke einen Turnus durch die Städte Deutschlands machen zu lassen, wobei die Genossenschaft die Administration der gegen Eintrittsgelder zu eröffnenden Ausstellungen übernimmt und alle Erübrigungen dem Autor als Tantièmen zufließen“, ruhmlos im Sande verlaufen. Durch die Ablehnung eines ausschließlichen Schaustellungsrechtes des bildenden Künstlers, das bei Gelegenheit der Beratung des Kunstschutzgesetzes vom Jahre 1907 von vielen Seiten gefordert und von der Regierung befürwortet worden war, wurde daher der Künstler vielleicht in seinen ideellen Interessen, nicht aber wirtschaftlich geschädigt. Dem Maler steht gesetzlich nicht das ausschließliche Recht zu, sein Werk öffentlich auszustellen; statutarisch ist es ihm bei den Ausstellungen der meisten Künstler-

vereine durch die Bestimmung gewahrt, daß kein Gemälde ohne Zustimmung des Autors aufgenommen werden darf.

Das Kunstschutzgesetz von 1907 hat dem Künstler als neue Befugnis das ausschließliche Recht zuerkannt, „das Werk ... gewerbsmäßig mittels mechanischer und optischer Einrichtungen vorzuführen. Die Erweiterung der urheberrechtlichen Befugnisse nach dieser Richtung entspricht dem namentlich in Photographenkreisen laut gewordenen Verlangen, dem Urheber sollte die Vorführung von sogenannten Projektionsbildern ausschließlich vorbehalten werden. ... Die ausschließliche Vorführungsbefugnis bezieht sich aber nicht lediglich auf Werke der Photographie — wenn sie hier auch hauptsächlich praktische Bedeutung hat — sondern auch auf Werke der bildenden Künste“[1]). Dieses Recht gewährleistet dem Maler eine Nutzbarmachung des Schauwertes seines Produktes durch Vorführung mit technischen Mitteln. Zur Zeit freilich ist auch diese Seite des Veröffentlichungsrechtes wirtschaftlich noch bedeutungslos. Angesichts der Fortschritte der Technik der Projektionsbilder erscheint es aber nicht unwahrscheinlich, daß sich dieses Recht zur Grundlage einer untergeordneten Verwertungsform des Gemäldes entwickeln kann.

§ 13. Der Kunstverlag.

So wenig rentabel für den Künstler in der Regel die Sachnutzung seines Werkes als Schauobjekt ist, so entwicklungsfähig sind für ihn diejenigen Formen der Sachnutzung, die aus den ausschließlichen Rechten der Vervielfältigung und Verbreitung folgen. Diese Rechte werden allerdings, soweit die Herstellung von Kopien des eigenen Werkes in Frage kommt, selten von wirtschaftlichem Wert; solche Kopiertätigkeit gilt mit Recht als eine wenig künstlerische Arbeit. Die wirtschaftliche Notlage — mitunter wohl auch der Geschäftssinn — kann aber zu Ausnahmen zwingen; das zeigt die Geschichte des bekannten Bildes „Das Geheimnis“ von Mizzi Wunsch. Der Künstlerin, der bis dahin wenig Erfolg beschieden war, gelang es, dieses Gemälde

---

[1]) Allfeld, Kommentar zum Gesetz vom 9. Januar 1907 betr. das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste, S. 97. München 1907.

auf einer Münchener Ausstellung um einen angemessenen Preis zu verkaufen; es meldeten sich aber in der Folge so viele weitere Liebhaber, daß es nötig wurde, eine Bestellerliste im Sekretariat aufzulegen. Einundvierzigmal sollte die Künstlerin das Bild wiederholen. Sie starb aber, bald nachdem sie diesen lohnenden, aber jeder künstlerischen Entfaltung so feindlichen Kopierbetrieb begonnen hatte, an einem Leiden, dessen Heilung ihr vordem ihre Mittellosigkeit nicht gestattet hatte.

Die Hauptbedeutung des Urheberschutzes liegt, vom wirtschaftlichen Standpunkt aus betrachtet, im Privileg der mechanischen Vervielfältigung des Werkes; infolge der rastlosen Fortschritte in der quantitativen und qualitativen Leistungsfähigkeit der Reproduktionsindustrie ist dies Recht von steigendem Wert und eröffnet zukunftsreiche wirtschaftliche Möglichkeiten. Die Formen der mechanischen Wiedergabe eines Bildes sind die Vervielfältigung durch die Originalgraphik und durch die industriellen Reproduktionsverfahren.

Die Originalgraphik (zu der ich in einem weiteren Sinne auch die reproduktive Graphik rechne, bei der der Künstler nicht ein originales, anderweitig noch nicht behandeltes Thema mittels eines graphischen Verfahrens ausführt, sondern ein bereits bestehendes Kunstwerk von seiner Hand oder der Hand eines anderen Künstlers auf graphischem Wege vervielfältigt) reiht sich auf das engste der Zeichen- und Malkunst an; sie gehört zu den freien Künsten und ist deshalb in der Regel in den akademischen Lehrplan aufgenommen. Sie wird charakterisiert durch das Hervortreten des Autors und die Rücksicht auf künstlerische Qualität im ganzen Reproduktionsprozeß. Der Künstler zeichnet selbst nach einem Entwurf oder ohne solchen die originale Arbeit auf die Druckplatte und führt auch selbst deren technische Bearbeitung aus; nur bei der Originallithographie überläßt er häufig die letztere Manipulation einem Berufslithographen. Die Photographie findet im Gegensatz zu den industriellen Vervielfältigungsverfahren bei Anfertigung der Druckform keine Verwendung. Nur selten befindet sich der Künstler auch im Besitz einer Druckpresse; er besorgt daher meist den Druck nicht selbst, doch muß er ihn gewissenhaft kontrollieren. Qualitative Gesichtspunkte überwiegen durchaus

beim ganzen Verfahren und geben häufig Veranlassung die Druckauflage zu limitieren. Die Beschränkung der Auflagenzahl führt meist zu einem höheren, durch die größere Seltenheit und bessere Qualität bedingten Preise für das einzelne Blatt.

Die Verfahrensarten bei Herstellung der Druckform sind verschieden. Die älteste unter ihnen ist der Originalholzschnitt, der zuerst etwa im Beginn des 15. Jahrhunderts von Deutschen geübt wurde. Nicht viel jüngeren Datums ist der Kupferstich, der die Holzschneidekunst allmählich verdrängte und mit Vorliebe in Form der Künstlerradierung mit der Nadel Pflege fand. In den Ausgang des 18. Jahrhunderts fällt dann die Erfindung der Lithographie. Von diesen Verfahrensarten gibt es zahlreiche technische Abarten.

Die originalgraphischen Produkte, die entweder mit Linien und Flächen oder mit Farben- und Tiefenwirkungen arbeiten, erfreuen sich als Sammelobjekte wie als Wandschmuck großer Beliebtheit. Sie verbinden die Vorzüge voller Ursprünglichkeit und künstlerischen Reizes mit dem eines mäßigen Preises; für den Künstler liegt der ökonomische Vorteil in der Verbreitung seines Werkes in mehreren Exemplaren.

Die Originalgraphik wird nicht von allen Malern gepflegt; es vollzieht sich sichtlich eine Spezialisierung zwischen den graphischen Künstlern und Malern. Der peintre-graveur früherer Zeiten, der in universeller Weise Maler und Radierer war, wird eine immer seltenere Erscheinung; innerhalb der Künstlerschaft finden sich kleinere Gruppen zusammen, die sich vorzugsweise oder ausschließlich der mannigfachen Formen graphischer Vervielfältigung zur künstlerischen Ausführung ihrer Ideen bedienen.

Diese graphischen Künstler fungieren häufig unabhängig von einem Verleger als selbständige Unternehmer sowohl bei der Herstellung ihrer graphischen Blätter wie bei deren Vertrieb an Handel und Publikum; zur Verkaufsvermittlung bestehen auch besondere Vereinigungen graphischer Künstler.

Bei der industriellen Vervielfältigung sind der technische Reproduktionsprozeß wie der kommerzielle Vertrieb der Reproduktionen der Mitwirkung und Einwirkung des Künstlers entzogen. Seine Tätigkeit und die Möglichkeit reproduktiver

Verwertung seines Werkes beschränkt sich auf den Verkauf der Vervielfältigungsrechte an den Verleger als den Unternehmer der Vervielfältigung und Verbreitung.

Die industriellen Vervielfältigungsverfahren sind weder Original- noch überhaupt Kunstverfahren. Sie haben wie die Originalgraphik die Vervielfältigung von Werken der Flächenkünste zum Gegenstand; sie bedienen sich aber zur Herstellung der Druckform in ausgedehntem Maße der Photographie und Galvanoplastik und die Arbeit des Künstlers wird durch die der geschulten Arbeiter der Kunstanstalt ersetzt. Die polygraphischen Gewerbe — in dieser Berufsgruppe werden die zahlreichen Arten reproduktionstechnischer Anstalten zusammengefaßt — erstreben unter Verzicht auf Originalität und unter völligem Ausscheiden des Autors bei dem mechanischen Vervielfältigungsprozeß eine möglichst schnelle, getreue, wohlfeile und massenhafte Wiedergabe. Sie suchen damit nach Möglichkeit auch qualitative Gesichtspunkte zu vereinen. Einzelne Reproduktionssysteme betonen mehr das künstlerische Moment auf Kosten der Schnelligkeit der Produktion und Billigkeit der Produkte, bei anderen stehen die Rücksichten auf Schnelligkeit, Menge und Wohlfeilheit der Reproduktion im Vordergrund und werden in großen Auflagen Reproduktionen verschiedener Güte und Preislage hergestellt.

Die industriellen Verfahren zur Herstellung der Druckplatte wie zum Abdruck sind noch mannigfaltiger als die der Originalgraphik. Die Reproduktionstechnik hat sich im 19. Jahrhundert von der Erfindung der Photographie und Lithographie an rapid entwickelt; Erfindungen und Verbesserungen reihten sich in rastloser Folge aneinander und heute haben wir eine verwirrende Menge von Reproduktionsmethoden verschiedenartigster Technik und Leistungsfähigkeit. Die Verfahrensarten zur Herstellung der Druckform, deren mir in unvollständiger Weise über fünfzig bekannt wurden, beruhen entweder auf mechanischen, chemischen, photo-mechanischen oder photo-chemischen Prinzipien. Druckarten, d. h. Methoden, um Abzüge von der Druckform herzustellen, gibt es drei: den Tiefdruck (Kupferstich, Radierung, Stahlstich, Heliogravüre u. a.), den Hochdruck (Holzschnitt, Autotypie u. a.) und den Flachdruck (Lithographie, Lichtdruck

u. a.); dazu kommt noch das photographische Kopierverfahren. Die einzelne Kunstanstalt betreibt nicht alle diese Verfahrensarten; die Arbeitsteilung geht oft sehr weit, da fast jede Technik besondere Maschinen und gelernte Arbeiter verlangt. Die meisten Betriebe spezialisieren sich; sie betreiben nur eine Verfahrensart oder einzelne verwandte Manieren oder befassen sich nur mit einem Teil der technischen Ausführung, mit der Herstellung der Druckform. Dasjenige Verfahren, das zurzeit in vollkommenster Weise die Vorteile größter Genauigkeit, Schnelligkeit und Billigkeit vereinigt, ist die Autotypie; sie ist heute die verbreitetste Reproduktionsmethode und hat den Holzschnitt nahezu ganz verdrängt. Die künstlerischsten und qualitativ leistungsfähigsten Verfahren sind die Tiefdruckverfahren, deren Prinzipien bereits den alten englischen Farbstichen zugrunde lagen, sowie der Lichtdruck und Farbenlichtdruck.

Die technische Leistungsfähigkeit der polygraphischen Gewerbe steigt fortwährend. In stetem Vorwärtsstreben sucht man durch Verbesserung der alten Methoden und Einführung neuer Systeme Verbesserungen in der Qualität oder Beschleunigung des Produktionsprozesses, Ermäßigung der Herstellungskosten und Erweiterung des Arbeitsfeldes zu erreichen. Das führt zu einer schnellen Entwertung der Betriebseinrichtungen und damit zu einer gesteigerten Produktion zwecks möglichster Ausnutzung der kostspieligen Produktionsmittel.

Die Erzeugnisse der polygraphischen Gewerbe sind entweder Schwarzdrucke oder Farbendrucke. Für den Kunstverlag tritt als weiterer Verlagsartikel der Schwarzdruck mit Handkolorit hinzu; obwohl meist den rein mechanischen Wiedergaben an Güte wie Billigkeit nachstehend, erfreut er sich immer noch großer Beliebtheit beim Publikum und macht den Bildern der Typmaler fühlbar Konkurrenz. Das Bemalen von Schwarzdrucken mit Aquarell- oder Temperafarben und das Übermalen von Photographien auf Holz und Papier mit Ölfarben ist daher vielfach in Übung und eine Reihe Verlagsunternehmungen beschäftigen Maler, meist als Heimarbeiter, mit solchen Arbeiten.

Die Vervielfältigung des vom Künstler hergestellten Originals durch die Kunstanstalt erfolgt im Auftrag des Kunstverlegers. Große Kunstverlagsfirmen haben ihrem Verlagsgeschäft häufig

auch eine technische Kunstanstalt angegliedert und lassen ihre Verlagswerke im eigenen Betrieb reproduzieren. Sie spezialisieren sich dann — ebenso wie die anderen Kunstanstalten — auf einzelne Verfahren; einige sehr große Unternehmungen vereinigen kombinationsweise in ihrem technischen Betrieb viele und verschiedenartige Reproduktionsmethoden und sind Riesenunternehmungen, die mit bedeutenden Kapitalien arbeiten. Doch sind Kunstverlag und Kunstanstalt keineswegs immer kombiniert. Viele bedeutende Kunstanstalten und die meisten kleinen Autotypie- und Lichtdruckanstalten arbeiten lediglich für Verlage oder für die Bedürfnisse der Industrie, haben aber selbst keine Publikationen. Und ebenso haben sich viele Verlagsgeschäfte, namentlich die kleineren Firmen, keine eigene Kunstanstalt angegliedert und lassen ihre Verlagsartikel von technischen Anstalten herstellen. Die Lieferungspreise sind für das chemigraphische Gewerbe durch eine Preiskonvention des Bundes der chemigraphischen Anstalten Deutschlands einheitlich geregelt. Die Angehörigen dieses Bundes, der fast alle chemigraphischen Anstalten Deutschlands mit Ausnahme weniger kleiner Betriebe umfaßt, sind zur Einhaltung eines Minimalkonventionspreises verpflichtet. Der Bund steht in Verbindung mit der Arbeiterorganisation des chemigraphischen Gewerbes; die Arbeiter sind verpflichtet, auf Anruf die Arbeit in einer Anstalt niederzulegen, wenn diese unter dem Konventionspreis liefert. Ein sozialpolitisch bedeutsames Vorgehen! Neuerdings tritt als weitere Sicherungsmaßnahme zwecks Einhaltung der Konvention die Buchkontrolle der Bundesanstalten durch bezahlte Buchrevisoren des Verbandes hinzu. Dadurch konnte aber nicht verhindert werden, daß die festgesetzten Mindestpreise zu Normalpreisen wurden.

Der Vertrieb der Reproduktionen an das Publikum liegt in den Händen des Kunstsortiments. Der Kunstsortimenter konzentriert in seinem Lager die für seinen Kundenkreis speziell benötigten Erzeugnisse der verschiedenen Verlagsfirmen. Er führt daneben meist noch Bronzen, Plastiken, Mappenwerke, Bücher und kommissionsweise auch Originalbilder. Vor dem Buchsortimenter hat er die Vorteile voraus, daß er weniger Verlagsfirmen sich gegenüber hat und jedes Stück seiner Ware wirklich selbst kennen lernen kann. Anderseits ist seine

Ware weniger haltbar, der Umsatz geringer (ein Jahresumsatz von 50 000 M. wurde mir von erfahrener Seite als günstiges Resultat für ein Geschäft größeren Umfangs bezeichnet) und überdies muß er die Ware — im Unterschied vom Buchhändler — regelmäßig fest, also gegen Barzahlung oder auf Rechnung beziehen. Kommissionslager erhält er wegen der diffizilen Natur der Blätter nur in Ausnahmefällen, bei Neuheiten oder schwer verkäuflicher Ware wie z. B. großen Galeriewerken. Deshalb muß sein Rabatt höher sein wie der des Buchhändlers; der Rabatt des Kunstsortimenters beträgt 25 bis 45 Proz.

An Stelle der Zentralisierung des Bezuges, wie sie beim Buchhandel in Leipzig geschaffen ist, tritt beim Kunstsortiment ein diffuser Warenbezug. Trotzdem schiebt sich kein Kommissionär als Vermittler zwischen Verleger und Sortimenter; denn die Zahl der Kunstverlagsfirmen ist nicht so groß, daß nicht noch ein direkter Verkehr möglich wäre. Die Geschäftsverbindung zwischen Verlag und Sortiment wird vor allem aufrecht erhalten durch Reisende und wird weiter hinreichend erleichtert durch Verlagskataloge und -prospekte, Auslieferungslager für große Werke und Fachzeitschriften, die alle Neuerscheinungen registrieren.

Auch das Grossosortiment ist im Gebiet des Kunstverlages selten. Bei Qualitätswaren kommt es gar nicht in Betracht. Die Grossosortimenter vertreiben im allgemeinen nur die billigen Artikel, vor allem Postkarten, und versorgen meist nur die ganz kleinen Händler, die durch Reisende nicht erreicht werden können oder einen geringen Bedarf haben.

Der K ü n s t l e r wird bei der industriellen Vervielfältigung seines Werkes nur beim Abschluß des V e r l a g s v e r t r a g s tätig. Der Verleger, sein Vertragsgegner, steht dem Werke anders gegenüber als der Autor. Ein Bild ist für ihn nicht sowohl wegen seiner künstlerischen Qualitäten als durch seine Absatzfähigkeit von Interesse und eine Verbreitung in 1000 schlechten Exemplaren zieht er, wenn gewinnbringender, einer einmaligen formvollendeten Wiedergabe vor. Die Unternehmertätigkeit des Verlegers ist von wirtschaftlichen Prinzipien und kapitalistischem Interesse geleitet. Daraus ergeben sich mancherlei Dissonanzen zwischen Verleger

und Künstler und nicht selten mögen den Künstler eben das Gefühl der Verschiedenartigkeit der Anschauungen und die Empfindung seiner wirtschaftlichen Schwäche gegenüber dem Verleger von der Verwertung seines Vervielfältigungsrechtes abhalten. Der Selbstverlag ist für den Maler jenseits des Gebietes der Originalgraphik infolge der außerordentlichen Kostspieligkeit und des großen Risikos wenig gangbar; er kommt in ganz seltenen Fällen in der Form vor, daß der Künstler als Unternehmer eine Reproduktionsanstalt mit der Vervielfältigung beauftragt oder als Kommittent einer Verlagsanstalt Vervielfältigung und Verbreitung überträgt. Die Zugänglichkeit der Verwertungsform für den Künstler hängt daher praktisch ganz vom Verleger als dem Kapitalisten und Besitzer der erforderlichen Produktionsmittel ab; und dieser erhält ein noch stärkeres Übergewicht beim Verlagsabschluß dadurch, daß ihm der Künstler isoliert gegenübersteht und in seinen Bedingungen durch ungeregelte Konkurrenz unerfahrener oder notleidender Berufsgenossen stark herabgedrückt wird. Obwohl also die Verhältnisse keineswegs besser gelagert sind als beim Buchverlag, sind doch die Mißstände im Kunstverlag bei weitem nicht so groß wie nach Büchers Darstellung im Buchverlag.

Eine renommierte Kunstanstalt kann nicht ohne empfindliche Schädigung ihres Ansehens und Erfolgs mit untüchtigen, schlechten Kräften arbeiten. Der Künstler von Namen aber nimmt in jeder Beziehung eine festere und überlegenere Stellung ein als der anerkannte Gelehrte oder Literat. So ist es dem Kunstverleger im allgemeinen nicht leicht gemacht, „Kräfte, die am Wege stehen um Arbeit, für seine Zwecke nur zu gut auszunutzen“.

Der Verlagsvertrag kann ganz formlos abgeschlossen werden und in der einfachen Erlaubnis zur Vervielfältigung und Verbreitung bestehen. In der Regel wird er aber schriftlich vereinbart und zwar nach feststehenden Formularen. Diese Vertragsschemata sind aber weder in der Verlagsbranche noch auch immer in der einzelnen Verlagsanstalt einheitlich; sie bringen in der Regel in möglichst einfacher Form die Art des Verlagsrechtserwerbs zum Ausdruck, die die betreffende Firma bevorzugt.

Inhalt, Umfang und Dauer der Befugnisse, die sich der

Verleger sichert, sind im einzelnen sehr verschieden. An sich erwirbt er aus dem Verlagsvertrag das Verlagsrecht, d. h. die Verpflichtung und obligatorische Berechtigung zur Herstellung und Verbreitung von Vervielfältigungen eines Werkes auf eigene Rechnung und Vorteile in dem vertraglich bestimmten Umfang mit der dinglichen Wirkung, daß er gegen Dritte die Schutzmittel des Urhebers aus eigenem Rechte geltend machen kann. Er erwirbt also nur „den Nießbrauch an einem Urheberrecht"[1]) in dem normierten Umfang, nicht aber das Urheberrecht selbst. Tatsächlich allerdings überträgt ihm der Verlagsvertrag ausdrücklich oder stillschweigend oft auch das Urheberrecht — und zwar ausschließlich — für alle oder nur einzelne Verfahrensarten; das ist, soweit nicht der Künstler ein angemessenes Honorar für diese volle Entäußerung seiner Rechte erhält, ein unbilliger Zustand[2]).

Beim Verlagsrecht selbst wird wieder das „photographische Recht", das auch das Buchdruckrecht und Recht der Veröffentlichung in Zeitungen umfaßt, und das „farbige Recht" unterschieden. Der Verleger kann durch den Verlagsvertrag eine dieser Befugnisse oder beide und zwar unbeschränkt oder mit Begrenzung auf einen bestimmten Zeitraum oder Ort oder auf einzelne Reproduktionsarten erwerben; der weitestgehende Fall ist der des Erwerbs des Eigentums am Original mit sämtlichen Urheberrechten. „Wird im Vertrag nichts Besonderes vorbehalten, so gelten alle Reproduktionsrechte als übertragen"[3]).

Prinzipiell nimmt der Verleger nur solche Bilder in Verlag, die mit großer Wahrscheinlichkeit einen guten Absatz finden werden. Bei diesen Bildern sucht er naturgemäß sämtliche Ver-

---

[1]) Neukamp Art. „Verlag" im Handwörterbuch der Staatswissenschaften.

[2]) „Der Verlagsvertrag ist im Zweifel nicht auf Übertragung des Urheberrechtes selbst gerichtet, sondern auf Übertragung der Befugnisse zur Vervielfältigung und Verbreitung für eigene Rechnung des Verlegers, in dem durch den Verlagsvertrag näher bezeichneten Umfang und für die im Vertrag bestimmte Zeit. Das Urheberrecht als solches kann daneben bestehen bleiben. In den meisten Fällen freilich wird im sogenannten Verlagsvertrag das Urheberrecht als solches übertragen." Müller, Das deutsche Urheber- und Verlagsrecht, Bd. II, S. 68. München 1907.

[3]) A. Drathen, Der Rechtsschutz des bildenden Künstlers. München 1902.

vielfältigungsrechte ausschließlich zu erwerben, um sie wirtschaftlich ganz nutzen zu können und um seine Reproduktionen vor der Konkurrenz durch andere Nachbildungen zu schützen. Der Regelfall ist also der des ausschließlichen Erwerbs sämtlicher Verlags- und Vervielfältigungsrechte durch den Verleger. Von dieser Regel machen Anfänger ohne geschäftlicher Erfahrung und Firmen ohne ausreichendem Kapital häufige Ausnahmen; aber auch die großen Verlagsgeschäfte weichen jedesmal davon ab bei Publikationsobjekten problematischer Natur. Bei den Bildern dagegen, die nach der Markterfahrung Anklang finden dürften, ist die Nachfrage nach dem Verlagsrecht so groß, daß oft bereits Vormerkungen auf den Erwerb der Vervielfältigungsbefugnisse noch vor Beendigung des Werkes erfolgen. Noch weiter gehen die Generalverlagsverträge, in denen der Künstler alle Reproduktionsrechte an seinen sämtlichen — auch künftigen — Werken in unbeschränktem Umfange dem Verleger überträgt. Solche Generalverträge sollen beispielsweise Böcklin und die Erben Segantinis geschlossen haben, auch Leibl soll auf diese Art seine Reproduktionsrechte wirtschaftlich verwertet haben; heute ist diese Art von Verlagsverträgen selten.

Häufig veräußert der Verleger, der das ausschließliche und generelle Urheber- und Verlagsrecht erworben hat, selbst wieder die Rechte für solche Verfahrensarten, die sein Betrieb nicht umfaßt. Eine eigenartige Form dieser Cession ist der sogenannte „Galvanoverkauf", d. h. die Überlassung galvanoplastischer Nachbildungen der Originaldruckplatte an beliebige Interessenten. Käufer sind meist ausländische oder kleine inländische Zeitschriften. Die Vermittlung zwischen Verlegern und Abnehmern bewerkstelligen eigene Klischeeagenturen; sie finden sich in Deutschland seltener, häufiger in England. Die großen illustrierten Zeitungen haben meist eine besondere Einrichtung für den Klischeeverkauf.

Das Verlagsobjekt entsteht entweder wirtschaftlich selbständig, d. h. nicht mit Rücksicht auf den Bedarf der Verlagsindustrie, oder es entsteht auf Bestellung des Verlegers, der dann dem Produzenten die Wünsche des Marktes vermittelt. Der regelmäßige Weg ist der Erwerb des Verlagsrechts an dem vollendeten Gemälde, dessen Qualität und Wirkung sich genau beurteilen

lassen. Bei der Bestellung ist der Erwerb meist teurer und die künstlerische Durchführung und der Erfolg des Werkes lassen sich dabei nicht vorher abwägen; benötigt der Verleger jedoch Bilder bestimmter Art, so läßt sich dieser Weg nicht umgehen. Oft wird der Künstler zur Einsendung von Skizzen aufgefordert; wird ihm auf Grund derselben ein Auftrag erteilt, dann wird naturgemäß eine Bezahlung für den Entwurf weder verlangt noch geleistet. Er erhält aber gewöhnlich auch dann kein Honorar, wenn die Skizze als ungeeignet zurückgewiesen werden sollte, es müßte sich denn um Künstler von Ruf handeln oder eine Entschädigung ausbedungen worden sein. Dieses System wird oft als Ausbeutung empfunden; juristisch ist es als ein charakteristischer Fall der vielumstrittenen Offerte zur Offerte nicht wohl angreifbar. Eine gröbere Unsitte ist jedenfalls der Erwerb eines Entwurfes unter der Bedingung, daß auf Grund desselben Aufträge beim Verleger einlaufen; die „Werkstatt der Kunst“ berichtet von Fällen, in denen auf diese Art das gesamte Risiko des Unternehmers auf den Künstler abgewälzt wurde. Ein weiterer Spezialfall ist endlich der Erwerb des Verlagsrechtes an noch nicht vollendeten oder noch nicht existenten Objekten, wie er bei den oben erwähnten Fällen der Vormerkung und des Generalverlagsvertrags vorliegt.

Die Verwertung der Urheberrechte wird wie die Veräußerung des Originals dadurch erschwert, daß der Erwerber keine Übersicht über das Angebot und der Künstler keinen Überblick über die Nachfrage hat. Die Berliner Kunstgenossenschaft versuchte diesem Übelstand durch Errichtung einer „Vermittlungsstelle des Ortsvereins Berlin der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft für Verwertung der Urheberrechte“ zu begegnen, einer Zentrale, bei der das vorhandene Angebot von Reproduktionsrechten zu übersehen ist und die zu verwertenden Bilder im Original oder in Photographie zu besichtigen sind. Die Vermittlungsstelle wird unter Kontrolle des Ortsvereins Berlin von einer Berliner Kunsthandlung geleitet; Bedeutung scheint das Unternehmen nicht erlangt zu haben.

Das Vervielfältigungsrecht ist nicht etwa ein Accessorium des Eigentumsrechtes, sondern eine selbständige Befugnis, die mitunter für den Künstler in ökonomischer Beziehung von

größerer Bedeutung ist als das Eigentumsrecht. Oft ist die Nachbildung oder Vervielfältigung die einzige oder primäre Form wirtschaftlicher Verwertung des künstlerischen Produktes. Das ist, abgesehen von den Werken der Originalgraphik und den kunstgewerblichen Entwürfen, bei der Zeitschriften- und Buchillustration und der Plakatkunst der Fall; ähnlich ist bei der Produktion vieler freier Gemälde wie z. B. der Bilder von Falero, Boileau, Asti u. a. die wirtschaftliche Absicht des Malers die reproduktive Verbreitung. Aber auch wenn die Entstehung des Werkes einen anderen Zweck hat als den reproduktiver Verwertung, sind doch die Autorrechte manchmal ertragreicher oder doch nicht weniger lukrativ wie das Eigentumsrecht.

Nicht immer sind jedoch für den Künstler die Vervielfältigungsrechte wirtschaftlich wertvoll. Bilder, die kein gutes Negativ ergeben, eignen sich schon deshalb von vornherein wenig zur industriellen Reproduktion, weil den wichtigsten Drucktechniken ein photographisches Verfahren zugrunde liegt. Bei Porträts steht das Vervielfältigungsrecht nach dem neuen Kunstschutzgesetz vom Jahre 1907 nicht dem Autor, sondern dem Besteller zu; bei Lebzeiten des Künstlers darf aber eine Vervielfältigung des Bildnisses, soweit sie nicht unentgeltlich oder zum eigenen Gebrauch erfolgt, nur im Wege der Photographie vorgenommen werden[1]). Bei einer Reihe anderer Gemälde endlich erscheint, obwohl technisch und juristisch einer Ausübung der Reproduktionsrechte durch den Künstler keine Hindernisse entgegenstehen, eine Massenverbreitung mit Rücksicht auf Vorwurf oder Idee und im Hinblick auf geringes Interesse des Publikums am Künstler oder seinem Werk aus wirtschaftlichen Gründen irrationell.

Die reproduktive Verwertung eines Werkes durch den Künstler setzt also voraus, daß dem Urheber das Vervielfältigungsrecht daran zustehe, daß sich das Werk zur Vervielfältigung technisch eigne und einer größeren Nachfrage begegne.

Der Künstler erhält auch, wenn diese Voraussetzungen ge-

---

[1]) Einen merkwürdigen, unbilligen Standpunkt nimmt die französische Rechtsprechung ein; nach einer durch 60 Jahre festgehaltenen Übung erwirbt in jedem Falle der Käufer des Gemäldes, wenn nichts anderes vereinbart wird, mit dem Eigentum alle Reproduktionsbefugnisse. E. Coppet, L'art et la loi, pag. 309. Paris 1903.

geben sind, häufig kein Entgelt für die Übertragung seiner Urheber- und Verlagsbefugnisse.

Er verlangt und erlangt vor allem in den Fällen kein Honorar, wo der Absatz ungewiß und daher das Risiko des Verlegers groß ist. Er sieht dann den Hauptvorteil für sich darin, daß die Verbreitung seines Werkes ihn bekannt macht und eine Reklame für sein Künstlertum bedeutet. Er verzichtet aber auch mitunter dann, wenn eine wirtschaftliche Verwertung oder bessere wirtschaftliche Verwertung möglich wäre, auf eine Ausnutzung seiner Chancen lediglich aus dem Grunde, weil er in der Vervielfältigung seiner Werke, ähnlich wie in der Schaustellung, mehr ein Mittel zum wirtschaftlichen Erfolg als einen wirtschaftlichen Selbstzweck sieht. Auch der Gemäldehändler erwirbt wohl mitunter unentgeltlich das Verlagsrecht vom Künstler; er sichert sich nämlich dann sämtliche Rechte, wenn sich der Preis des Originals dadurch nicht erhöht; das ist jedoch nur der Fall bei Künstlern von geringem Ruf, deren Urheberrechte ohnehin geringwertig sind und auch dem Händler meist keinen Nutzen bringen. Bei namhaften Künstlern, die für den Mitübergang der Urheberrechte einen Preisaufschlag verlangen und durchsetzen können, erwirbt sie der Kunsthändler nur in den Fällen, wo es sich um eine Kunstrichtung besonders illustrativen Charakters oder um seltene Objekte handelt, bei denen zu befürchten steht, daß der Wert des Originals unter der Konkurrenz der Reproduktionen leiden und der Reiz und damit die Verkäuflichkeit des Bildes durch den Umlauf von trivialen Wiedergaben geschädigt werden könnte. Mitunter tritt der Künstler seine Verlagsrechte auch rein aus wirtschaftlicher Unerfahrenheit und Ungewandtheit ohne Vergütung ab; er unterschätzt die ökonomische Bedeutung der Autorrechte oder weiß sie nicht zu effektuieren.

Im ganzen aber sind die Fälle völlig unentgeltlicher Überlassung der Verlagsrechte heute seltener als früher; der Künstler erkennt allmählich den wirtschaftlichen Wert seiner Sachnutzungsrechte. Die Vergütung, die der Künstler vom Verleger erhält, besteht in einem Fixum oder in einem Anteile am Verkaufserlös. Mitunter werden auch beide Methoden kombiniert und er erhält einen kleineren einmaligen Betrag und dazu einen An-

teil am Erlös. Die Bezahlung einer einmaligen festen Summe zieht der Verleger bei den „Publikumsbildern“ mit sicherem Erfolge vor. Da diese das wichtigste Verlagsobjekt bilden, ist also eine einmalige Entschädigung die Regel. Das Honorar ist dabei oft beträchtlich und beträgt bei guten Werken 500 bis 1000 M. allein für das Buchdruckrecht, nach anderer Angabe 100—5000 M. für sämtliche Rechte. Einen Anteil am Erlös erhält der Künstler, wenn der Erfolg eines Bildes zweifelhaft oder die Honorarforderung dem Verleger zu hoch erscheint. Der übliche mittlere Satz beträgt 15 Proz. Der Modus der Beteiligung am Verkaufserlös ist weniger beliebt, weil er den Anlaß zu mancherlei Streitigkeiten zwischen Künstler und Verleger gibt, erscheint aber an sich als der gerechteste und im Zweifel für den Künstler günstigste Weg; aus der Ertragsdividende fließt ihm ein Anteil an unerwarteten Einnahmen aus dem Verlagsrechte oder an einer Wertsteigerung seiner Werke überhaupt zu. In vielen Fällen ist freilich der Ertrag gleich Null. Ein bekannter Münchener Künstler hat als Tantième aus dem Vertrieb der Reproduktionen eines seiner Bilder im ersten Jahre 11 Pf. und dann nie wieder etwas erhalten; denn nach den Bestimmungen des nach festem Schema geschlossenen Vertrages sollte die Tantième im ersten Jahr jedenfalls zur Auszahlung kommen, dann aber sollte jeder künftige Anspruch erlöschen, sobald einmal die Einnahme eines Jahres aus dem Reproduktionsrechte 10 M. nicht erreichen sollte. Es darf übrigens nicht unerwähnt bleiben, daß diese merkwürdige Klausel bald darauf aus den Vertragsformularen jener hochangesehenen Verlagsfirma verschwand.

In zahlreichen anderen Fällen sind die Einnahmen aus den Verlagsrechten sehr beträchtlich. Die Erben Böcklins und Segantinis beziehen sehr hohe Einkünfte aus den Autorrechten; bei einigen Blättern, wie bei Richters „Königin Luise“ und den Köpfen Bodenhausens werden phantastische Gewinnziffern genannt, deren Wiedergabe ich mir versagen muß, da mir jede Kontrolle fehlt. Tatsache ist, daß sehr viele Künstler gute Preise für ihre Urheberrechte erzielen und daß bei vielen die Rente aus ihren Reproduktions- und Verlagsrechten eine große, eine ausschlaggebende Rolle in der Jahresbilanz spielt. Für die überwiegende Mehrzahl jedoch ist ihr Wert noch gering oder ganz

illusorisch. Für alle Kunstmaler aber bedeutet die reproduktive Verwertung des Gemäldes eine noch außerordentlich entwicklungsfähige Verwertungsform, der künftig wachsende Beachtung geschenkt werden soll und wachsender Wert zukommen wird.

Mancherlei Eigenart zeigen die Gebiete der Buch- und Zeitschriftenillustration. Die Bilder werden hier zu einem unterlegten Text gedanklich in Beziehung gesetzt. Das Verhältnis des Bildes zum Text ist verschieden. Das Bild kann mit der Zweckbestimmung der illustrativen Erläuterung oder Ausschmückung eines Textes entstanden sein; es ist also in der Wahl des Motives, der Größenverhältnisse und Farben, oft wohl auch in der künstlerischen Auffassung an Zweck und Rahmen des Werkes gebunden; die Vervielfältigung ist seine eigentliche wirtschaftliche Bestimmung. Zu dieser Gruppe gehört die Buch- und Plakatkunst. Von solchen Illustrationen unterscheiden sich diejenigen illustrativ verwendeten Bilder, die nicht in Anlehnung an einen Text, sondern technisch selbständig entstanden sind; wenn ein Text hinzutritt, muß er sich dem Bilde anpassen. Hierher gehören die Illustrationen, die sich gewöhnlich in Unterhaltungsblättern und Kunstzeitschriften finden. Die Bilder sind teils zum Zweck illustrativer Verwertung teils als freie Kunstwerke entstanden. — Für die Zeitschriftenillustration sind alle Reproduktionsverfahren verwendbar; einige Verfahrensarten gestatten aber keine gleichzeitige Anfertigung von Text und Bild oder es ist eine solche simultane Herstellung nur unter Schädigung der künstlerischen Qualitäten des Bildwerkes möglich. Für illustrative Zwecke sind vornehmlich die chemischen Verfahren in Übung und zwar wird hauptsächlich mit Autotypie gearbeitet. Die Vervielfältigungen sind teils Schwarz- teils Farbdruck; unter den letzteren ist am beliebtesten der Dreifarbendruck, der alle die reichen Nüancen von blau, gelb und rot mit den Grundtönen schwarz und weiß zusammenstellt. Als Verlagsunternehmer treten vor allem die großen Reproduktionsanstalten auf, die ihrem Betriebe die Herausgabe illustrierter Zeitschriften eingliedern. Daß eine Firma sich nur mit der Produktion künstlerisch ausgestatteter Journale befaßt, ist aus naheliegenden Gründen nicht häufig; die spekulative Ausnützung der Maschinen und der Arbeitskräfte ver-

langt eine ausgedehntere Beschäftigung. Nicht selten aber übernimmt eine Reproduktionsanstalt nur den technischen Teil des Zeitschriftenverlages; der Unternehmer ist dann eine juristisch oder tatsächlich von ihr verschiedene Persönlichkeit.

Die Organisation des Zeitschriftenvertriebs weicht von der Organisation des Vertriebs der Kunstverlagsprodukte ab. Häufig befaßt sich der Zeitschriftenverleger selbst mit dem direkten Absatz an das Publikum, indem er die Expedition entweder durch eigenes Personal oder durch die Post besorgt; häufig wird der Vertrieb aber auch durch den Handel und zwar mehr durch den Sortiments- und Kolportagebuchhandel als durch das Kunstsortiment übernommen.

Der Inhalt der Rechte, die der Zeitschriftenverleger an einem Bilde erwirbt, bestimmt sich nach dem Charakter seiner Zeitschrift. Hat er danach kein Interesse daran, daß nur er allein Abbildungen bringt, so genügt ihm die Erlaubnis zum einmaligen oder erstmaligen Abdruck. Bei entgeltlichem Erwerb des Verlagsrechts erwerben die meisten illustrierten Zeitschriften je nach der Art ihrer Abbildungen nur das Buchdruckrecht in Schwarz und Weiß oder das farbige Recht und zwar ausschließlich, um den Klischeeverkauf zu haben. Eine Anzahl illustrierter Blätter kauft, um jede Konkurrenz auszuschließen, das Original mit sämtlichen Rechten. Es handelt sich in diesen Fällen regelmäßig um Bilder, die zwecks reproduktiver Verwertung, mitunter auf direkte Bestellung des Zeitschriftenverlegers entstanden sind. Der Verleger verwendet sie vielfach noch anderweitig, z. B. in Sammelwerken oder bei Druckaufträgen in seinem Verlag oder gibt sie leihweise ab. Manche Zeitschriften treten sogar mit bedeutenden Künstlern in ein festes Vertragsverhältnis; die Fliegenden Blätter z. B. haben viele ihrer Künstler fest engagiert und verpflichtet, Eigentums- und Urheberrechte an allen Zeichnungen (nicht auch Gemälden) ausschließlich den Fliegenden Blättern zu überlassen. Am weitesten ist darin der Simplizissimusverlag gegangen; er ist vor wenigen Jahren in eine Gesellschaft mit beschränkter Haftpflicht überführt worden, deren Gesellschafter der Verleger und seine ständigen künstlerischen Mitarbeiter sind; der Künstler erscheint in diesem Falle selbst als Verlagsunternehmer.

Der Künstler kann ein Honorar nur beanspruchen, wenn eine Geldvergütung vereinbart wurde oder den Umständen nach als vereinbart anzusehen ist. Eine Beteiligung des Künstlers an dem Ertrag seines Bildes ist bei der Zeitschriftenillustration durch die Art der Publikation ausgeschlossen. Erhält er ein Honorar, so besteht dieses in einer einmaligen Vergütung. Es richtet sich in der Regel nach festen Honorarsätzen und, wenn eine Zeitschrift keinen solchen Tarif hat oder der Künstler ihn nicht akzeptiert, nach Vereinbarung; ist auch hiernach nichts bestimmt, so erhält der Autor nach gesetzlicher Vorschrift ein angemessenes Honorar — ein vager Begriff. Daneben bestehen noch einige spezielle Vertragsformen. Bei dem festen Engagementsverhältnis bezieht der Künstler meist einen bestimmten Jahresgehalt; er verpflichtet sich dafür zu einer Mindestproduktion, erhält aber für jede Zeichnung noch ein Extrahonorar.

Von den Zeitschriften, die die Originale selbst mit erwerben, pflegen einige das Original freihändig durch Vermittlung des Kunsthandels oder, wie die Münchener Jugend, durch Versteigerungen weiter zu veräußern. Die Jugend z. B. verfolgt dabei den Modus, daß sie vertragsgemäß einen Teil des Auktionserlöses dem Autor hinausgibt. Andere Zeitschriften vermeiden es, dem Künstler durch seine eigenen Werke Konkurrenz zu machen und sammeln, wie die Fliegenden Blätter, ihre Originale an.

Einige Zeitschriften pflegen illustrative Beiträge gar nicht zu honorieren; doch ist dieser Mißbrauch nicht so sehr verbreitet, wie meist angenommen wird. Große Künstler lassen sich überhaupt nur bei besonderen Anlässen darauf ein und verlangen auch von angesehenen Kunstzeitschriften, die Besprechungen ihres Wirkens und ihrer Werke unter Beigabe von Abbildungen bringen wollen, eine dem Inhalt der abgetretenen Verlagsrechte entsprechende Remuneration. Die anderen Maler geben im allgemeinen auch nur dann unentgeltlich die Erlaubnis zum Abdruck eines ihrer Werke, wenn sie für den Verzicht auf die wirtschaftliche Ausnutzung ihrer Reproduktionsrechte anderweitige Vorteile eintauschen. Sie tun das einmal Verlagsanstalten gegenüber, mit denen sie so in Geschäftsverbindung kommen wollen, und dann auch bei den namhaften Kunstzeitschriften. Es liegt gewiß in ihrem eigenen Interesse, in solchen Zeitschriften besprochen

und gezeigt zu werden; die künstlerische Anerkennung, die sich darin ausspricht, und die erhöhte Verkäuflichkeit des abgebildeten Werkes vermögen einigermaßen ein Äquivalent zu bilden. Wird der Künstler nicht honoriert, so erteilt er regelmäßig nur die Erlaubnis zu einmaliger Nachbildung, so daß sein Urheberrecht im übrigen noch verwertbar bleibt. Ich kann gleichwohl diesen Standpunkt nicht billigen. Denn bringt die Zeitschrift dem Unternehmer Gewinn, so soll er auch seinen Mitarbeiter zahlen; wenn diesem noch andere Vorteile erwachsen, so kann das vielleicht für die Höhe seines Lohnes in Betracht kommen, kann aber nicht rechtfertigen, daß sich der Unternehmer unbezahlter Arbeit bedient. Manchmal vermag auch nur die Zwangslage gegenüber der Fachpresse, die das große Publikum heranzieht und im Urteil leitet, den Künstler dazu zu bestimmen, sich lediglich mit einer Photographie und einem Belegexemplar als Vergütung für die Abtretung einzelner Verlagsbefugnisse zu begnügen.

Schlimmer als der Mißstand, daß viele zeichnerische Beiträge unbilligerweise unhonoriert bleiben, ist es, daß da, wo im Zeitschriftenverlag Honorare gezahlt werden, diese vielfach sehr niedrig bemessen sind. Große Organe zahlen gut, haben aber gewöhnlich einen festen Stamm von Mitarbeitern, so daß schwer Aufnahme zu finden ist; die kleineren Journale zahlen dagegen meist niedere Honorare. Eine Reihe Münchener Illustratoren hat daher vor Jahren den Beschluß gefaßt, bei Honoraren von weniger als 25 M. für eine Illustration keinesfalls Urheberrechte mit zu übertragen.

Während die Zeitschriftillustration eine moderne Publikationsform ist, die immer mehr an Boden und Bedeutung gewinnt, ist die Buchkunst eine alte Form reproduktiver Verwertung von Zeichnungen und Bildern. Sie beginnt historisch mit den reizvollen frühmittelalterlichen Miniaturen; nach der Entwicklung des Holzschnitts und Kupferstichs wurde sie von klassischen Meistern und Kleinmeistern zu hoher Vollendung gebracht. Auch im 19. Jahrhundert haben sich einige unserer bedeutendsten Maler auf diesem Gebiete betätigt; im allgemeinen aber hat das Buch im 19. Jahrhundert sehr an künstlerischer Kultur, die Buchillustration an künstlerischer Bedeutung verloren. Erst in jüngster Zeit machen sich — angeregt durch Morris' Arbeiten

auf der Kelmskott-Preß — wieder tüchtige Ansätze bemerkbar. Eine stattliche Zahl berufener moderner Maler aller Länder hat sich der Buchkunst zugewandt und sie wieder zu hoher Blüte gebracht. Das Gebiet der Buchkunst ist ein Grenzgebiet zwischen freier und angewandter Kunst; es umfaßt die gesamte Technik der Buchausstattung, neben dem zeichnerischen Buchschmuck und der Illustration den Einband, das Vorsatzpapier, Typen und Satz. Viele Künstler von Ruf befassen sich speziell mit der Produktion neuer Schriften oder mit der Buchillustration und haben hier mit bestem wirtschaftlichem Erfolg gearbeitet. Unter dem Einfluß dieser Strömung hat auch eine kleine, aber gewählte Zahl von Verlagsfirmen dem künstlerischen Charakter ihrer Verlagswerke wieder die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt und hebt sich auf das vorteilhafteste durch Geschmacksleistungen und Qualitätsproduktion aus der Masse der Konkurrenten heraus. Als Verleger der Buchillustration fungiert in der Regel der Buchverleger; die Abbildungen gewöhnlicher Art läßt er im eigenen Betrieb, die künstlerisch wertvollen Illustrationen in Kunstanstalten herstellen. Mitunter verlegen auch Kunstverlagsfirmen illustrierte Schriftwerke, so insbesondere Prachtwerke. Auch der Vertrieb der illustrierten Werke erfolgt vorzugsweise durch den Sortimentsbuchhandel, seltener durch das Kunstsortiment. Vielfach hat aber die Ähnlichkeit im Charakter der Ware und in der Organisation ihres Vertriebes zu einer Kombination beider Handelszweige in einem kaufmännischen Betriebe geführt.

Die Buchillustration steht gewöhnlich in enger Beziehung zu dem Schriftwerk. Das Bild hat also, isoliert und losgelöst aus dem Zusammenhang und Rahmen des Buches, keine volle selbständige Existenz, so daß im allgemeinen weder das Original noch die Vervielfältigungsrechte leicht oder lohnend weiter verwertbar sind. Die Buchillustration entsteht daher entweder im Auftrag des Autors des Buches, der sie mit dem Buch in Verlag gibt, oder auf Bestellung des Buchverlegers. Regelmäßig erwerben diese gegen eine feste Vergütung sämtliche Rechte; die Bezahlung ist meist nicht hoch.

Ein ähnlich aufstrebendes Spezialgebiet der graphischen Kunst ist die Plakatkunst; auch hier haben sehr bedeutende Maler reiche künstlerische und wirtschaftliche Erfolge geerntet.

Eine außerordentliche Verbreitung hat der Ansichtskartenverlag gefunden. Neben wirklich künstlerischen Produkten werden eine Menge ganz geschmackloser Erzeugnisse hergestellt. Die deutsche Ansichtskartenindustrie ist eine Weltindustrie, die hauptsächlich für den Export arbeitet. Sie wird zum Teil von Spezialunternehmungen teils von graphischen Verlagsanstalten allgemeiner Art betrieben, die dadurch dem Unternehmen vielfach eine übertriebene Ausdehnung geben. Die Produktion ist nach Handelskammerberichten und Aussagen der beteiligten Kreise ungeregelt, Schwankungen im Geschmack stark unterworfen und die Zahl der Unternehmungen und die Menge der Produktion wächst ständig, ohne daß der Konsum in gleicher Weise steigerungsfähig erschiene.

Die polygraphischen Gewerbe haben sich in Deutschland zu einem blühenden Industriezweig emporgeschwungen. Ihr Hauptabsatzgebiet ist das Inland; Deutschland wird allgemein von den Verlagsfirmen als der aufnahmekräftigste und gebildetste Markt geschildert. Auch die Exportziffer für Farbendruckbilder in Buch-, Stein- oder Metalldruck (1908 20 Mill. M., 1907 18,1 Mill. M. gegen nur 0,6 Mill. M. Einfuhr in jedem der beiden Jahre) ist sehr beträchtlich, erklärt sich aber nicht aus einem bedeutenden Export deutscher Verlagsgeschäfte, sondern vornehmlich daraus, daß viele deutsche Kunstanstalten für auswärtige Verleger, insbesondere Postkartenverleger, arbeiten. In dieser Richtung hat die Industrie mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Konkurrenz im Inland und Ausland ist stetig im Wachsen begriffen. Und in den wichtigsten fremden Absatzgebieten wird dem deutschen Verleger der Export durch Neueinführung von Zöllen oder Erhöhung der bestehenden Zollsätze wesentlich erschwert, ja oft unmöglich gemacht; denn mit jeder Preisverteuerung verlieren die Kunstdrucke, für deren meiste Artikel die weniger wohlhabenden Volksklassen die Hauptkonsumenten darstellen, an Absatzfähigkeit. Solche Zölle wurden in den letzten Jahren in den südamerikanischen Staaten, in Portugal und Skandinavien eingeführt; hier erscheinen sie als Finanzzölle, da die nötigen Grundbedingungen zur Erziehung einer einheimischen Industrie fehlen. Als Schutzzoll ist der neue Zoll der Vereinigten Staaten von Amerika aufzufassen, der durch

seine außerordentliche Höhe der deutschen Reproduktionsindustrie eines der wichtigsten Exportländer — 1907 und 1908 ging je ein Drittel der deutschen Ausfuhr an Farbdruckbildern nach den Vereinigten Staaten — verschließt. Anderseits ist die Einfuhr graphischer Erzeugnisse aus dem Auslande, das nicht an die Preiskonvention der chemigraphischen Kunstanstalten Deutschlands gebunden ist, zollfrei; allerdings ist die Einfuhr gering, sie betrug:

	1907	1908
Farbendruckbilder in Buch-, Stein- oder Metalldruck (außer Bilderpapier)	600 000 M.	600 000 M.
Kupfer- und Stahlstiche, Holzschnitte, Helio- und Photogravüren	1 000 000 M.	700 000 M.
Photographien	800 000 M.	800 000 M.

In den Berichten der großen Kunstverlagsfirmen und Kunstanstalten an die Handelskammern wird immer wieder über die Exporterschwerung und die ausländische Einfuhr geklagt und eine einsichtigere Berücksichtigung der polygraphischen Gewerbe in den deutschen Handelsverträgen gefordert; es würde sonst „nicht nur dem Gewerbe selbst die Existenz genommen, sondern auch der deutschen Kunst ein großer Schaden zugefügt, da dieses Gewerbe jährlich ansehnliche Summen für die Erwerbung von Originalen und Verlagsrechten bezahlt"[1]). Ein größerer Übelstand für die Kunst und die polygraphischen Gewerbe ist es jedoch meines Erachtens, daß der Schutz des Autors und Verlegers gegen Nachdruck ungeachtet aller internationalen Konventionen in manchen Ländern, z. B. in den Vereinigten Staaten und in Holland, noch recht prekär ist. Es ist ein gutes Zeichen für die polygraphische Industrie, für ihre Kraft und ihre Zukunft, daß sie ungeachtet dieser Hemmungen sich in stark aufsteigender Entwicklung befindet. Der innere Grund dieses Emporblühens liegt darin, daß das Massenbedürfnis nach guter und billiger Kunst, dem eben die Erzeugnisse der graphischen Kunst am besten entsprechen, augenscheinlich an Ausdehnung und an Intensität zunimmt. Es erscheint damit auch für den Künstler die reproduktive Verwertung seiner Produkte als sehr zukunfts-

[1]) Frankfurter Wirtschaftsbericht für das Jahr 1905, S. 288. Frankfurt 1906.

reich. Wichtiger aber als die handelspolitische Förderung der Kunstverlagsindustrie und die Verbesserung des internationalen Urheberschutzes ist es für den Künstler, daß im Kunstverlag die Anschauung allgemein durchdringe, daß es nur recht und billig sei, daß der Verleger seinen tüchtigsten und wichtigsten Mitarbeiter in angemessener Weise honoriere; die Fälle, daß der Maler für die Überlassung von Verlagsrechten gar nicht oder nur schlecht bezahlt wird, müssen aufhören. Vor allem aber ist eines unbedingt erforderlich, um dem Kunstmaler die ökonomische Verwertbarkeit seiner Autorrechte zu erhöhen und sicher zu stellen: eine klare, gesetzliche Regelung der Rechtsverhältnisse zwischen dem kapitalistischen Verleger und dem unwirtschaftlich denkenden und wirtschaftlich schwachen Künstler, die Schaffung eines Verlagsrechts an Werken der bildenden Künste.

Für den Verlagsvertrag an Kunstwerken sind — abgesehen von vereinzelten im Kunstschutzgesetze aufgestellten Prinzipien — die allgemeinen Bestimmungen über den Kauf von Rechten und, wenn der Künstler im Auftrag arbeitet, die Regeln über den Werklieferungsvertrag maßgebend. Dieser Rechtszustand ist ganz ungenügend zur Regelung der komplizierten und vielfach eigenartigen Beziehungen zwischen dem Kunstverleger und dem Autor und unzulänglich zum Schutze des Künstlers. Zwar sind die Mißstände auf dem Gebiete des Kunstverlags nicht so groß und nicht so fühlbar wie in dem wohl organisierten Buch- und Musikalienverlag; doch braucht das Reformwerk, das mit dem Kunstschutzgesetz vom Jahre 1907 einsetzte, zur Erzielung des beabsichtigten wirtschaftlichen Erfolges als notwendige Ergänzung eine Regelung der Verlagsrechtsverhältnisse, wobei von vornherein in Anbetracht der wirtschaftlichen Schwäche des Künstlers und seiner Ungewandtheit und Unerfahrenheit manche wichtige Punkte, wie die Vervielfältigungspflicht des Verlegers aus dem Vertrag, zu zwingenden Grundsätzen gestaltet werden sollten. Es wäre festzusetzen, mit welchen inhaltlichen, zeitlichen und räumlichen Beschränkungen der Verleger mangels besonderer Vereinbarungen aus dem Verlagsvertrag das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung erlangen sollte. Es müßte die Befugnis des Erwerbers von Verlagsrechten zur weiteren Cession derselben geregelt werden. Der

Künstler hat — wenn er nicht ausnahmsweise im Vertrag besondere Bestimmungen traf — ohnehin keinen Einfluß auf Ausstattung, Vertriebspreis, Vertriebsweise, Höhe der Auflage, Verbleib der Klischees und des Originals und Auflagenqualität. Diese Umstände, die zum Teil den Absatz sehr wesentlich beeinflussen, hängen ganz von der Geschicklichkeit und den Gewohnheiten des Verlegers ab; seine Fehler können das Urheberrecht des Künstlers wertlos machen. Es wäre deshalb, um den materiellen und ideellen Interessen des Künstlers in dieser Richtung Rechnung zu tragen, der Handel mit Verlagsrechten zwischen den Verlagsfirmen gesetzlich einzuschränken und zu regeln. Segensreich wäre eine Bestimmung, die nach dem Muster des § 24 des Verlagsrechtes an Werken der Literatur und Tonkunst bei Vereinbarung einer Vergütung nach dem Absatz dem Verleger jährliche Rechenschaftslegung und Gewährung der Büchereinsicht dem Autor gegenüber zur Pflicht machen würde. Der Vornahme von Veränderungen am Werke wäre mit Bestimmungen zum schärferen Schutze der Individualrechte entgegenzutreten und es wären Sonderbestimmungen für Zeitschriftenbeiträge und insbesondere für nicht honorierte Beiträge vorzusehen[1]).

Mit der Neuregelung des künstlerischen Urheberrechtes war anfangs auch eine Erstregelung des Kunstverlagsrechtes geplant. Es wurden in der Tat Beratungen darüber gepflogen; „nach den Ergebnissen dieser Beratung erscheint es indessen nicht angezeigt, die Angelegenheit schon jetzt weiter zu verfolgen. Die auf dem Gebiet des Kunstverlages in Betracht kommenden Verhältnisse sind nach den Darlegungen der Sachverständigen so mannigfaltig, daß eine einheitliche, allen Ansprüchen gerecht werdende Regelung zur Zeit kaum möglich ist"[2]). Aber gerade die technischen Schwierigkeiten und wirtschaftlichen Gegensätze und die Sonderverhältnisse im Kunstverlagswesen zeigen, daß die allgemeinen Normen gänzlich unzulänglich sind und ein klares Recht an Stelle der Willkür und der Wirrnisse des Verkehrs treten muß. Man hat sich dieser Erkenntnis auch nicht ver-

---

[1]) Vgl. Gesetz über das Verlagsrecht vom 19. Juni 1901 (R.G.Bl. S. 217—226) §§ 13, 41—46.

[2]) E. Müller, Das deutsche Urheber- und Verlagsrecht, Bd. II. München 1907.

schlossen und es wurde die Inangriffnahme eines Verlagsrechtes an Werken der bildenden Künste als Schlußstein der begonnenen Reform des künstlerischen Autorschutzes in Aussicht gestellt, sobald sich überblicken läßt, wie weit sich die neuen Grundsätze bewähren und welche Wirkungen sie zeitigen. Eine baldige Einlösung dieses Versprechens wäre im wirtschaftlichen Interesse der Künstler dringend zu wünschen.

§ 14. Das Kunstgewerbe.

Das neue Kunstschutzgesetz hat in anderer Beziehung einen bedeutsamen Fortschritt gebracht und — nach fremdem Vorbild — auf eine glückliche Art den modernen Entwicklungstendenzen Rechnung zu tragen verstanden. Die einseitige Betonung des Zwecks als Kriterium des Kunstwerks hatte vordem den Gesetzgeber dazu verführt, das gewerblich verwendete Kunstwerk zum bloßen Geschmacksmuster zu degradieren. Die Folge war unzulänglicher und durch lästige Formalitäten bedingter Schutz innerhalb des Reiches und noch mehr im Auslande; mußten doch nach der Pariser Konvention gewerbliche Muster in jedem Staate, wo sie Schutz gegen unbefugte Nachbildung erhalten wollten, besonders hinterlegt und eingetragen werden. Es ist das Hauptverdienst des neuen Gesetzes, diese Mängel abgestellt zu haben.

Der Charakter unseres Kunstgewerbes hat sich in den letzten Dezennien vollständig verändert. An Stelle des Nachbildens alter Stile und überlieferter Motive regt sich individuelles, selbstschöpferisches Leben, an Stelle schablonenhaft arbeitender Musterzeichner sind in modern geleiteten Betrieben tüchtige Künstler getreten. Das Kunstgewerbe ist wieder eines der wichtigsten Betätigungsgebiete künstlerischen Genies geworden und, nachdem so die „Kunst in steigendem Maße sich der Aufgabe zugewandt hat, auch die Gegenstände des täglichen Lebens zu veredeln und in ästhetisch wirksamen Formen sinnvoll auszubilden“, ließ sich „eine verschiedenartige Behandlung der Kunst, je nachdem sie sich dem Dienste der Gewerbe zugewandt hat oder nicht ... nicht länger aufrecht erhalten“[1]).

---

[1]) Begründung zum Entwurf eines Gesetzes betr. die Urheberrechte an Werken der bildenden Künste und der Photographie. Reichstagsverhandlungen 11. Legislaturperiode, II. Session 1905/06, Nr. 30 der Drucksachen S.13.

Die rechtliche Gleichstellung der freien und der gewerblichen Kunst ist von eminenter wirtschaftlicher Bedeutung. Der großen Zahl minderbemittelter Kunstsinniger, der der Erwerb von Werken der freien Kunst aus wirtschaftlichen Erwägungen unmöglich ist, ist es ein Bedürfnis, künstlerische Anregung aus den Gegenständen des Gebrauchs und der täglichen Umgebung zu empfangen und daran ihre schlichte Freude am Schönen in angemessener Weise ausleben zu können; und für die Künstlerschaft ist eine Erweiterung ihres Arbeitsfeldes und ihres Absatzgebietes, wie sie die ästhetische Nutzproduktion bietet, eine Notwendigkeit geworden. All diesen Interessen wurde der Gesetzgeber gerecht, indem er dem Künstler auch für die kunstgewerbliche Produktion den vollen Kunstschutz garantierte. Er diente dadurch dem Künstler, dem Publikum und der Industrie.

Mit Beseitigung der Unterschiede in der juristischen Behandlung und in der daraus folgenden ökonomischen Verwertbarkeit von Werken der freien und der angewandten Kunst ist für den Künstler die gewerbliche Verwendung seines Könnens und seiner Werke zu einer wirtschaftlich vollwertigen Form der Sachnutzung geworden. Nunmehr kann er ohne jeden Nachteil sich der Werkkunst zuwenden oder, ohne seine Urheberrechte zu gefährden, Nachbildungen seines Bildes an Handwerks- oder Industrieerzeugnissen gestatten. Solche Nachbildungen sind häufig; auf Stickereien und Tapisserien, auf Porzellan und Glas, Bucheinbänden und Holzarbeiten finden sich Zeichnungen und Gemälde recht und schlecht wiedergegeben. In erster Linie freilich ist die Ausdehnung des Kunstschutzes auf das Kunstgewerbe deshalb von so großer wirtschaftlicher Bedeutung, weil damit dem Künstler ein Spezialgebiet künstlerischer Produktion, die Herstellung kunstgewerblicher Entwürfe und Werkzeichnungen, wirtschaftlich voll nutzbar gemacht wurde; es ist dadurch aber auch dem Maler, der sein Bild als dekorativen Bestandteil an einem Gebrauchsgegenstand anbringen läßt, der volle gesetzliche Schutz gewährleistet und ihm so eine weitere Möglichkeit der Sachnutzung von Gemälden eröffnet.

Diese Neuregelung ist eine Folge der modernen kunstgewerblichen Entwicklung und Bewegung.

Die ästhetische Gestaltung der Nutzproduktion, des Haus-

rats und Zierats, war die erste Form künstlerischer Aktivität des Menschen. Aber auch nachdem ihn seine Sehnsucht nach Schönheit den Schritt weiter zur Emanzipation von den Rücksichten auf die praktische Nützlichkeit seiner Arbeitstätigkeit geführt hatte und eine freie Kunst entstanden war, löste sich der Künstler nicht ganz aus den alten Zusammenhängen. Von der Werkkunst war der Künstler ausgegangen, sie blieb auch weiter ein wichtiges Arbeitsfeld für ihn. Mit der fortschreitenden Arbeitsspezialisierung vollzog sich zwar auch allmählich zwischen Kunstgewerbe und freier Kunst eine Differenzierung. Aber bis zum Ende des 18. Jahrhunderts haben viele der besten Meister einen guten Teil ihrer künstlerischen Verdienste und ihres Arbeitsverdienstes auf dem Gebiete des Kunstgewerbes erworben oder sie sind überhaupt aus dem Kunsthandwerk, insbesondere der Goldschmiedkunst, hervorgegangen.

Erst im 19. Jahrhundert kam es zu einer Entfremdung zwischen dem Künstler und Kunstgewerbler. Das Handwerk ging zurück; die Industrie, die es verdrängte, war in ihren ersten Anfängen, solange sie mit unvollkommenen Maschinen und ungeschulten Arbeitern billige Massenware produzierte, künstlerischen Tendenzen wenig zugänglich. Ihr Abnehmer, das Volk, hatte für künstlerisch gediegene Leistungen weder Sinn noch Mittel. Der Künstler aber sah durch den wirtschaftlichen Umsturz jeden Zusammenhang mit seiner handwerklichen Vergangenheit zerrissen, durch Winkelmanns und Davids Kunstlehren die Kontinuität in der Entwicklung der Jahrhunderte zerstört und vermochte — also entwurzelt — den neuen Lebensverhältnissen keine äußere Schönheit abzugewinnen, keine eigene künstlerische Ausdrucksform zu bilden. Die Kunst verlor jede Fühlung mit dem Gewerbe und dem Leben.

Erst in den letzten Jahrzehnten hat das ästhetische Elend der Zeit und die Not des Künstlertums eine Wandlung einzuleiten vermocht. Unter der Führung der englischen „Neugotiker“ setzte ein ehrliches Ringen nach einem einheitlichen Stil für die Kultur der Zeit ein, die Rufe eines Taine und Ruskin nach Durchdringung unseres Lebens mit Kunst und ihre Forderungen an die Kunst für Volk und Leben verhallten nicht ungehört. Die bürgerliche Gesellschaft, die sich lange Zeit, ein echter Parvenü, in unver-

ständiger und mißverstehender Nachahmung der von den überwundenen Machtfaktoren geschaffenen Kunstformen gefallen hat, ist endlich dazu gelangt, nach einem Stil ihres eigenen einfachbürgerlichen Bedarfs und Empfindens zu verlangen. Das Handwerk erkannte in der Verbindung mit der Kunst ein Mittel zur Festigung seiner Existenz und den Fabrikanten nötigten die Forderungen des Publikums wie die wachsende Konkurrenz zu Qualitätsleistungen, die ihm die technischen Fortschritte im weitesten Maße ermöglichten. Handwerk und Industrie suchen so wiederum die Mitarbeit des Künstlers.

In Künstlerkreisen fand die Bewegung zum Teil lebhaften Widerhall. Eine Anzahl tüchtiger Kräfte, voran Morris und sein präraffaelitischer Freundeskreis, wandte sich mit Eifer den neuen Aufgaben zu; aber erst auf mancherlei Irrwegen näherte man sich dem Ziele. In dem Streben, dem Tiefstand des Kunstgewerbes zu steuern, das Zurückgreifen auf alte Traditionen, das Schaffen in historischen, für unsere Zeit unwahren, nicht mehr entwicklungsfähigen Formen abzustellen, forderte man eine Neubelebung des Handwerks und erklärte der maschinellen Massenproduktion als dem Feind dieser modernen Strömung und aller künstlerischen Individualität den Krieg. Heute noch haben sich selbst Praktiker wie Ashbee diesen Ruskinschen Irrlehren nicht ganz entzogen.

Man mußte erst lernen, daß es ein aussichtsloses Beginnen sei, gegen die wertvollsten Errungenschaften eines Jahrhunderts, gegen die Mächte und Triebkräfte der neuen Zeit ankämpfen zu wollen, und mußte erst lernen, daß die Forderung nach Unterordnung der Maschine unter die künstlerischen Tendenzen töricht und entwicklungsfeindlich sei, daß vielmehr die Kunst sich den maschinellen Möglichkeiten anpassen müsse, um sie sich nutzbar zu machen, und suchen müsse, empfundene Mängel durch ihre Kräfte auszugleichen: dann erst konnte sich eine Versöhnung von Kunst und moderner Technik, ein gegenseitiges Befruchten und Ineinandergreifen auf dem Gebiete der Kunstindustrie anbahnen. Diese Erkenntnis betont und verbreitet zu haben, ist das große Verdienst der jungen deutschen Kunstgewerbebewegung.

Noch sind die neuen Ideen keineswegs Allgemeingut geworden. Die junge Generation aber, die mit der modernen Be-

wegung groß geworden ist, sucht im allgemeinen nicht mehr weltfremde Pfade zu gehen; der modern denkende Künstler verschmäht es nicht, ein werktätiger Arbeiter mit im schaffenden Treiben des Tages zu stehen und, eine Kraft im Ganzen und mit dem Ganzen, Hand in Hand mit dem Fabrikanten und Arbeiter zu wirken. „Die Künstler nehmen an," sagt van de Velde, „daß das Publikum vorbereitet ist, daß ein großes Publikum besteht, welches den Industriellen den Erfolg der neuen Richtung sichert. Die Erfahrungen der letzten Jahre liefern uns den Beweis, daß wir uns nicht täuschen." Der Künstler hat den Reiz und die Vorteile seiner neuen Aufgabe wohl erkannt, die reichen Gestaltungsmöglichkeiten, die ihm die moderne Technik an die Hand gibt, nutzbar zu machen und zu entfalten. Indem das Gesetz dem kunstgewerblichen Produkt den Charakter eines Kunstwerkes mit allen Verwertungsvorteilen verleiht, hat es die rechtliche Grundlage für die junge Bewegung geschaffen und sie wesentlich gefördert.

Ich bin mir wohl bewußt, daß ich durch diese weitgehende Berücksichtigung der modernen kunstgewerblichen Bewegungen und Bestrebungen über den engsten Rahmen meiner Arbeit, die nur die Malkunst betrachten will, hinauszugehen scheine. Das Prinzip der Arbeitsteilung hat auch die künstlerische Produktion erfaßt und, wenn wohl auch gelegentlich jeder Maler Skizzen zu Wohnräumen oder Gebrauchsgegenständen entwirft, so ist doch im ganzen aus der Raumkunst und Gewerbekunst ein Spezialgebiet künstlerischen Schaffens geworden. Und das mit Recht; denn die Aufgaben, die hier des Meisters harren, sind zu ernst und zu schwierig, um bei nur sporadischer Beschäftigung eine befriedigende Lösung finden zu können. Ich halte mich trotzdem zu einer Einbeziehung der Werkkunst berechtigt, denn auch sie basiert auf einer Sachnutzung der urheberrechtlichen Befugnisse des Künstlers und ist ferner ein Arbeitsfeld, das sich in besonderem Maße für Maler eignet. Aus dem Malerberufe sind wenigstens sehr viele und mit die besten unserer modernen Gewerbekünstler hervorgegangen. Und schließlich kann die kulturelle und wirtschaftliche Bedeutung dieser Betätigung gerade in einem Lande, dessen Industrie in der Hauptsache Fertigfabrikation ist und sich durch Qualitäts-

erzeugung und Geschmacksleistung auf dem Weltmarkt auszeichnen muß[1]), nicht oft genug und nicht stark genug betont werden. In weitsichtigen Gelehrten, Naumann, Muthesius und Sombart voran, hat dieser Gedanke berufenste Verkünder und Vorkämpfer gefunden; Männer aus der Praxis haben sich ihnen gesellt und angesehene Kunstzeitschriften und Kunstschriftsteller das allgemeine Interesse auf das moderne Kunstgewerbe gelenkt. Es ist hier viel geschehen, es bleibt noch viel zu tun.

Der Kampf Muthesius contra „Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes"[2]) hat deutlich gezeigt, daß sich unter den Fabrikanten zähe Gegner der neuen Richtung finden, die lieber nach alter Gewohnheit den handwerksmäßigen Modelleur als den Künstler, der den Charakter ihrer Ware ummodeln möchte, zur Seite haben. „Der moderne Unternehmer attachiert sich dagegen bereits den namhaften Künstler, mit dessen Namen allein er Reklame macht." Aber auch unter den Künstlern selbst herrschen noch rückständige Vorurteile, die teils der modernen Fabel von der Selbstherrlichkeit der Kunst teils der Abneigung gegen jede Abhängigkeit und gegen alles Einleben in praktische Rücksichten entstammen.

Der Künstler zeigt sich vielfach reserviert, weil er fürchtet, daß die Rücksichtnahme auf Gesichtspunkte der Zweckdienlichkeit und Marktgängigkeit den künstlerischen Charakter des Werkes beeinträchtige und einer vollkommenen Verwirklichung seiner ästhetischen Ansicht und Absicht hinderlich sei, daß er also seinem Künstlertum vergebe, wenn er für praktische Zwecke schaffe. Solche Bedenken werden widerlegt durch die Beispiele der zahlreichen, großen Meister, die in alten Zeiten und unseren

[1]) Schon J. G. Krünitz schreibt 1793 (Technisch-Ökonomische Enzyklopädie, Bd. LV, S. 111, Brünn 1793): „Sie — die Kunst — gibt unseren Fabriken schöne Formen und den Manufakturen geschmackvolle Desseins, die unseren Waren den Vorzug vor den ausländischen verschaffen, damit sie von unseren Nachbaren gesucht und den ihrigen vorgezogen werden. ... Deshalb muß sie hauptsächlich in einem Lande getrieben werden, welches nicht durch eigene Produkte sich Bequemlichkeit, Überfluß und Reichtum verschaffen kann."

[2]) Der Fall Muthesius. Ein Vortrag mit Akten und Briefen. Separatabdruck der Hohen Warte. Herausgegeben von J. A. Lux in Dresden.

Tagen in der Sachkunst ein an lockenden Problemen und an Ergiebigkeit gleich reiches Arbeitsfeld gefunden haben. Auch in der Gewerbekunst vermögen schöpferische Naturen ihr Sinnen und Dichten voll und ganz und in künstlerischer Weise auszuleben; sie gibt weiten Spielraum, um künstlerischen Wert und Eigenart zu entfalten.

Manch anderem[1]) erscheint die Auslieferung seines Werkes an mechanisch-gedankenlos arbeitende Kräfte zur Ausführung als unwürdiger Vandalismus. Das Prinzip der Arbeitszerlegung macht sich im modernen Kunstgewerbe in der Trennung der Arbeitstätigkeit des entwerfenden Künstlers und des ausführenden Arbeiters geltend. Eine ähnliche Trennung ist früher sogar in der Malkunst vorgekommen; der mittelalterliche Meister überließ oft die Ausführung eines Bildes oder einzelner Partien darin nach seinen Intentionen seinen Gesellen und konzentrierte seine Arbeit in der Hauptsache auf den Akt der Konzeption und der grundlegenden Komposition, ‚den Entwurf der Werkzeichnung‘. Der moderne Künstler kann mit mehr Recht und Ruhe die mechanischen Produktionsstadien dem Arbeiter überlassen, wenn dieser auch nicht unter seiner Anleitung gelernt hat und nicht in seinem Betriebe tätig ist. Der Arbeiter ist heute durch die Arbeitsteilung zum Virtuosen seiner Dienstleistung geworden und an unseren Fachschulen werden von Gewerbekünstlern Handwerker wie maschinenkundige Leute von künstlerischem Empfinden und Können ausgebildet, die wohl imstande sind, nach Entwürfen selbständig und verlässig zu arbeiten. Die technische Herstellung in den modernen Kunstwerkstätten ist wohl gediegener als die Maltechnik vieler Künstler. Die kapitalistischen Großbetriebe im Kunstgewerbe beschäftigen wohl die bestqualifizierten Kräfte, die geschultesten Arbeiter; vertrauensvoll kann der Künstler die gewerbliche Ausführung seiner Idee solchen Händen anvertrauen.

[1]) So meint H. van de Velde (Kunst und Industrie; Süddeutsche Monatshefte, Januar 1910): „Ich kann dem guten Produkt, dem schönen Gegenstand und der tadellosen Arbeit nur dann eine Zukunft prophezeien, wenn wir in Deutschland dem Beispiel jener englischen Künstler folgen, die das, was sie erfanden, auch selbst ausführten, ebenso dem Beispiel der dänischen Künstler, wie Jensen und Ballin, und des Holländers Eisenlöffel, einiger Franzosen wie Gallé und Lalique und der berühmten Gruppe von Keramikern, die der Stolz Frankreichs sind.“

Nicht minder unbegründet sind die eifersüchtigen Besorgnisse des Künstlers für seine Selbständigkeit. Der Künstler hat zwei Wege, sich kunstgewerblich zu betätigen; er ordnet sich entweder der Organisation des Betriebes als ein Glied des Ganzen ein oder er wahrt sich seine volle Freiheit und volle Selbständigkeit. Wo er sich dem Betriebe einfügt, nimmt er als geistiger Arbeiter, dessen Tätigkeit nicht nur besonders qualifiziert sondern von grundlegender Wichtigkeit für den ganzen Herstellungsprozeß ist, durchaus eine bevorzugte und vielfach leitende Stellung ein und sein Werk geht unter seinem Namen in die Welt. In anderen Fällen — und das ist in Deutschland die Regel — bleibt der Künstler der selbständige und isolierte Unternehmer seiner Arbeitsleistung, der in Geschäftsverbindung mit dem ausführenden Handwerksmeister oder Fabrikanten tritt. Er arbeitet selten für eine einzige Werkstätte, sondern meist für mehrere Firmen. Er wird dabei entweder auf Bestellung seitens des Industriellen tätig und tritt dann, so weitgehende Freiheit ihm bei der künstlerischen Schöpfung bleibt, gewissermaßen als Hausindustrieller in ein vorübergehendes Abhängigkeitsverhältnis von seinem Verleger oder er schafft einen Entwurf oder ein Modell ganz aus eigener Initiative und bietet sein Produkt dann dem gewerblichen Unternehmer an.

„Zwei Möglichkeiten sind vorhanden, den Künstler für diese Mitarbeit zu entschädigen. Entweder erwirbt der ausführende Betrieb einen Künstlerentwurf gegen einmalige Entschädigung“ — diese Entschädigung sucht der Eisenacher Entwurf des Verbandes Deutscher Kunstgewerbevereine einheitlich zu regeln[1]) — „oder er gewährt dem Künstler einen Anteil an dem Erfolge. Der erste Weg hat sich in der Praxis als nicht so gut durchführbar erwiesen wie der zweite. Der Ankauf von Entwürfen ist bedeutend kostspieliger und wirft das gesamte Risiko auf die Schultern des Produzenten. Hat ein Artikel keinen Erfolg, so ist eine verhältnismäßig hohe Summe für den Entwurf vergebens verausgabt; hat aber der Artikel Erfolg, so ist vielleicht der Künstler auch dann noch nicht entlohnt, wenn er einen hohen einmaligen Entschädigungssatz erhalten hat. Jedenfalls ist das

---

[1]) Vgl. Anm. S. 132.

viel bessere Verhältnis dasjenige, welches darauf beruht, den Entwerfenden nach Prozenten des aus dem Artikel erzielten Gewinnes zu entschädigen. Es hat sich zum Teil die Praxis ausgebildet, dem Künstler für handgearbeitete Möbel 7 Proz., für Massenmöbel 2 Proz. des Verkaufspreises zu gewähren. Ein solches Abkommen mit dem Künstler hat, wie berichtet wird, zur beiderseitigen vollen Zufriedenheit gearbeitet[1]).“ Ein klassisches Beispiel für die Vorteile eines so geregelten Zusammenarbeitens des gewerblichen Unternehmers mit dem Künstler ist die Geschichte des kleinen Tischlereibetriebes des Karl Schmidt in Dresden, der in wenigen Jährchen durch Produktion nach streng künstlerischen Gesichtspunkten unter voller Wahrung der künstlerischen Autorschaft und Beteiligung des Künstlers am Verkaufsgewinn zu dem weltbekannten Riesenunternehmen der Dresdener Werkstätten sich entwickelt hat. Häufig erscheinen auch der Gewerbekünstler oder mehrere gemeinsam als Unternehmer einer Kunstwerkstätte, in der sie selbst die Ausführung ihrer Arbeiten besorgen lassen. Diese Art kunstindustrieller Unternehmungen findet sich vor allem in England; auch die „Wiener Werkstätten“ gehören hierher. „Auf Erzeugnisse, die nur mit Hilfe großer Maschinen oder Fabrikeinrichtungen entstehen können, ... können sich diese Werkstätten selbstredend nicht ausdehnen[2]).“

Eine eigenartige Organisation von sozialem Interesse hat die „Guild and School of Handicrafts“, gegründet von dem Architekten C. R. Ashbee; sie ist eine kunstgewerbliche Produktionsgenossenschaft, eine Vereinigung ausführender Handwerksmeister unter der künstlerischen und geistigen Leitung Ashbees mit Gewinnbeteiligung der Handwerker; sie hat in Verbindung mit dem Werkstättenbetrieb einen eigenen systematischen Lehrlingsunterricht ins Werk gesetzt und eine eigene Ansiedelung ins Leben gerufen.

Veranstaltungen, wie die Deutsche Kunstgewerbeausstellung zu Dresden 1906 und die Ausstellung München 1908, die die Leistungsfähigkeit der modernen Raum- und Gewerbekunst vor

---

[1]) Muthesius, Wirtschaftsreform im Kunstgewerbe. Berlin 1909. S. 24.

[2]) G. Lehnert, Das Kunstgewerbe der neuesten Zeit; aus: Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. II, S. 592. Berlin 1909.

Augen führten, haben den Beweis erbracht, daß der Künstler auch unter den neuen Wirtschaftsverhältnissen viele gewerbliche und industrielle Produktionszweige in ausgedehntem Maße und in überlegener Weise beeinflussen und dirigieren kann. Sie haben erkennen lassen, wie förderlich die junge Liaison für alle Teile ist, wie unendlich viel die Industrie gewinnt, wenn sie der Kunst ihr Recht geben will, und der Künstler, wenn er uns zu einer Durchgeistigung der Massenproduktion verhilft, und wie reich unser Leben wird, wenn Kunst und Gewerbe vereint, an seiner Veredelung und für seinen Bedarf schaffen.

Der Künstler muß heute damit rechnen, daß seine Konsumenten sich aus den weiten und weitesten Kreisen derer zusammensetzen, die ein Bedürfnis nach Kunst, vielleicht sogar Geschmack haben, ohne bedeutende Geldmittel dafür aufwenden zu können. Er muß für diese Massen eine Massenproduktion einleiten, so daß er sein Kunstwerk mit Hilfe der technischen Errungenschaften möglichst gut, billig und schnell in großen Quantitäten herstellt. Das individuelle Werk des einzelnen für den einzelnen ist nur für den Konsum der feinsten und reichen Kenner geeignet. Unsere künstlerische Kultur aber steht im Zeichen des Massenbedürfnisses nach einheitlich guter, billiger Kunst. Sie hat zugleich dem Künstler die Mittel an die Hand gegeben, seine Gestalten und sein Gestalten in wahrhaft künstlerischer Weise einer Vielheit zugänglich zu machen. Die moderne Technik bietet eine erhöhte quantitative und qualitative Leistungsfähigkeit, neue Arten der Stoffherstellung und der Stoffbehandlung, der reproduktiven und gewerblichen Vervielfältigung von Kunstwerken. Sache des Künstlers und Pflicht des Künstlers ist es, diese reichen Gestaltungsmöglichkeiten zu entfalten und sich und uns nutzbar zu machen.

Nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der Künstlerschaft hat — zu seinem Besten — die praktische Nutzanwendung aus dieser Erkenntnis gezogen. Im allgemeinen legt der Künstler noch wenig Gewicht auf die Sachnutzung seines Produkts und stellt die Verwertung des Sachgutes selbst in den Vordergrund.

Mehr und mehr wird sich aber dieses Verhältnis zugunsten der Sachnutzung verschieben, nicht etwa durch einen Rückgang

der Verwertbarkeit des Kunstwerks als Ware, sondern eben infolge der zunehmenden Bedeutung der reproduktiven wie der gewerblichen Verwendung des Bildes. Eine Ablenkung der vielen überschüssigen Kräfte auf diese Gebiete tut der Kunst wie dem Leben dringend not. Hier harren des Künstlers wichtige wirtschaftliche Aufgaben und hier auch gute wirtschaftliche Aussichten.

---

3. Kapitel

Die Verwertung des Sachgutes: Organisation des Bilderabsatzes

§ 15. Unentgeltlicher Verkehr, Naturalverkehr, Preisausschreiben und Versteigerung.

Die wichtigste Verwertungsart und, wo der Maler nicht von vornherein die Reproduktion oder gewerbliche Ausführung seines Produktes im Auge hat, regelmäßig die eigentliche Verwertungsbestimmung ist die Verwertung des Bildes selbst als Ware; sie vollzieht sich in verschiedenen Methoden.

Eine Verkehrsart, deren Bedeutung in der Organisation des Gemäldeumsatzes nicht unterschätzt werden darf, ist der caritative Verkehr, der Bilderumsatz ohne Entgelt zu wohltätigen Zwecken. Es ist heute keiner der allzu zahlreichen Basare und keine mildtätige Veranstaltung denkbar, ohne daß bekannte Künstler um Schenkung von Bildern angegangen werden, die dann — den Reiz und den Ertrag des Festes zu erhöhen — entweder verlost[1]) oder, was wegen der Schleuderpreise noch weniger gutgeheißen werden kann, verkauft werden. Nicht anders ist es bei den großen öffentlichen Feiern oder Vereinsfesten. In liebenswürdiger Unbescheidenheit hält man es für selbstverständlich, daß der Künstler sein gutes Können und seine kostbare Zeit zum Arrangement öffentlicher Umzüge bereitwilligst zur Verfügung stellt und ebenso „dem guten Zweck zuliebe“ gerne das Produkt redlicher Arbeit opfert. Der Maler empfindet es meist als unumgängliche, wenn auch recht lästige Anstandspflicht; vereinzelte Versuche aus Künstlerkreisen, der Unsitte

---

[1]) Bilderverlosungen großen und kleinen Umfanges waren nach Floerke bereits im Holland des 17. Jahrhunderts häufige und viel bekämpfte Erscheinungen.

durch eine Vereinbarung entgegen zu treten, daß niemand mehr auf das Ansinnen ganz kostenloser Überlassung von Bildern eingehe, haben keinen Erfolg gehabt.

Der Künstler ist eben meist ebenso großzügig und gutmütig, als er ein schlechter Rechner und Haushalter ist, und wie er auf der einen Seite sehr darauf sieht, daß sich bei Verkäufen in der Höhe des Preises eine gebührende Taxierung seines Könnens ausspricht, so liebt er es auf der anderen Seite, mit vollen Händen zu geben. Die Zahl der Bilder, die er Freunden und Freundinnen, Personen, denen er sich verpflichtet fühlt oder die er sich verpflichten will, schenkt, ist nicht gering. Seine Freigebigkeit geht oft weit; es ist eine ebenso bekannte wie pikante Geschichte, daß er auch seinem Modell gerne ein Werk verehrt. Die Bilder, die er auf solche Weise umsetzt, erscheinen in der Regel früher oder später — meist früher — wieder im Verkehr, um seinen anderen Arbeiten billig Konkurrenz zu machen.

Er verschenkt übrigens nicht nur seine Bilder, er bezahlt noch lieber damit. Soweit sich der andere darauf einläßt, bezahlt der junge Künstler und sein kapitalsschwacher älterer Kollege mit Malereien die Miete beim Hauswirt, die Zeche beim Kneipwirt und die Schulden bei Schuster und Farbenhändler. Aber auch der große Künstler bezahlt gern etwa eine teure Akquisition, wenn angängig, mit einem Bilde. Wir haben also hier noch eine Art Naturalaustausch; freilich handelt es sich dabei eigentlich um eine datio in solutum, nicht um eine permutatio. Die Verwendung des Bildes als Zahlungsmittel ist sehr beliebt, Mißbräuche wie Ausbeutung des Künstlers kommen dabei, wie einmütig versichert wird, kaum vor; boshaft meinten vielmehr verschiedene Maler, daß in der Regel sogar die Bereicherung des also Entschädigten eine recht fragwürdige sei.

Eine andere Methode wirtschaftlicher Güterzirkulation, die für den Künstler eine große Rolle spielt, ist der künstlerische Wettbewerb, eine Konkurrenz, bei der die festgesetzten Preise den nach dem Urteil einer Jury brauchbarsten unter den eingelaufenen Arbeiten zufallen. Der künstlerische Wettbewerb ist eine alte Einrichtung; man bediente sich seiner bereits zur Erlangung von Modellen für die zwei Bronzetüren des Florentiner Baptisteriums und Papst Sixtus IV. veranstaltete

einen Wettstreit unter den tüchtigsten Malern für die Ausschmückung der Sixtina. Die Anwendung dieser Umsatzform ist heute sehr häufig; sie ist vielfach an Stelle direkter Aufträge von gemeinwirtschaftlichen Körperschaften oder Privatfirmen getreten. Je nach dem Umfang des an der Konkurrenz beteiligten Personenkreises sind verschiedene Methoden zu unterscheiden; es gibt Wettbewerbe, zu denen jedermann zugelassen ist, andere, an denen nur Künstler einer bestimmten Nation, eines einzelnen Bezirkes oder Ortes teilnehmen können, und endlich solche, die sich auf einen Kreis bestimmter und besonders geladener Personen beschränken. Von geringerer Bedeutung ist die Unterscheidung nach dem Gegenstand in Skizzen- und Entwurfwettbewerbe.

Das Preisausschreiben führt zu einer Konzentration des Angebotes und verhilft so dem Auslobenden auf einfache und billige Weise zu einer großen Auswahl zweckentsprechender Objekte. Geringer sind die Vorteile für den Künstler: das Preisausschreiben bedeutet für ihn eine Gelegenheit unparteiischer Würdigung seines Könnens und ist deshalb für junge Talente einer der wenigen Wege zum Erfolg. Unökonomisch ist es dagegen, daß bei derartigen Auslobungen das Vielfache der benötigten Arbeitskräfte in Bewegung gesetzt wird und daß durch die Hoffnung auf Prämierung und künftigen Auftrag eine Summe von Aufwand veranlaßt wird, dem keine gleichwertige Entlohnung entspricht. Für die Mehrzahl der Teilnehmer an der Konkurrenz ist das Ergebnis ein negatives; sie haben sich vergeblich mit einer Arbeit befaßt, für die sich aller Voraussicht nach eine anderweitige Verwendung nimmer bieten wird. Weit bedenklicher ist es aber, daß das Wettbewerbsystem auf dem Gebiet der Malkunst, wo dem Ausschreiber eine Berufsklasse ohne Zusammenhang und Rückhalt gegenübersteht, noch mehr Mißbräuche gezeitigt hat als auf anderen Gebieten. Es ist wiederholt vorgekommen, daß alle Arbeiten als preisunwürdig zurückgewiesen wurden und der Unternehmer sich dann einfach durch Änderung eingelaufener Zeichnungen und Kombination mehrerer Entwürfe kostenlos das gewünschte Objekt verschaffte. Der Kunstwart[1])

---

[1]) XXII. Jhg. Nr. 3.

weiß von einer „Preiskonkurrenz" für ein Kaiser- und Kriegerdenkmal, ausgeschrieben von einer „Stadt im Osten", zu berichten, wo, abgesehen von einer weitgehenden Einschränkung der künstlerischen Freiheit, sich das Komitee ganz vorbehielt, ob es einen der Entwürfe zur Ausführung bringen werde; von Preisen ist überhaupt nicht die Rede; das ist eine Submission unter dem Namen eines Preisausschreibens. In einem anderen Falle wurden Preise im Betrag von 600 M. ausgesetzt; 370 Arbeiten liefen ein. Das macht, rechnen wir für jeden Entwurf an Material- und Arbeitskosten, Verpackungsspesen und Porto nur den sehr niedrigen Betrag von 10 M., einen Aufwand von 3700 M. Von den ausgesetzten Preisen wurde aber tatsächlich nur die Hälfte verteilt, wobei noch überdies wider die Bestimmungen der Auslobung die preisgekrönten Entwürfe in das Eigentum des Ausschreibers und Preisrichters übergingen. Nicht immer entspringen solche Auswüchse unlauterer Absicht und schlechtem Willen des Ausschreibenden, häufig genug beruhen sie nur auf einem mißverständlichen Vorgehen; welch unliebsame Vorkommnisse aber auch die großzügigste Konkurrenz im Gefolge haben kann, hat in beschämender Weise die bekannte Affäre mit den Reichstagsgemälden A. Janks bewiesen.

Die gesetzlichen Vorschriften erweisen sich als ungenügend, alle Nachteile der Preisausschreiben auszugleichen, Mißbräuchen zu wehren. Nachdrücklichst hinzuweisen ist auf die oft nicht eingehaltene Bestimmung, daß der Ausschreibende nur dann das Eigentum an dem preisgekrönten Objekt erwirbt, wenn dies in den Konkursbedingungen stand oder besonders vereinbart wurde. Erwünscht wäre, daß womöglich jedes Preisausschreiben auf einen engeren Kreis von Bewerbern beschränkt würde, und unbedingt muß gefordert werden das Aufhören jeder scheinbaren Konkurrenz und die wirkliche und volle Verteilung der ausgesetzten Preise.

Von seiten der Maler ist zwar häufig über die Mißstände auf diesem Gebiet Klage geführt worden; Schritte zur Abhilfe wurden jedoch nicht getan. Hier ist der Verband deutscher Architekten- und Ingenieurvereine[1]) und der Künstlerverband

[1]) Ihm folgten der österreichische und dann der schweizerische Ingenieur- und Architektenverein.

deutscher Bildhauer mit der Aufstellung von Grundsätzen für Wettbewerbe vorangegangen. Vorbildliche Bestimmungen hat das bayerische Kultusministerium für diejenigen Wettbewerbe für Werke der Malerei oder Bildhauerei aufgestellt, zu deren Ausführung Zuschüsse aus dem Budgetposten zur Pflege und Förderung der Kunst durch den Staat bewilligt sind. Besondere Erwähnung verdienen die darin enthaltenen Vorschriften, daß die Mehrzahl der Preisrichter aus bildenden Künstlern bestehen soll, die aber, wenn sie ihre Annahme erklärt haben, weder sich am Wettbewerb beteiligen, noch mit der Ausführung betraut werden dürfen, daß die Summe der Geldpreise bei Ausführungskosten bis zu 50 000 M. 6—10 Proz. davon betragen sollen und daß bei beschränkten Wettbewerben, soweit tunlich, eine gleichmäßige und angemessene Honorierung aller eingeladenen Künstler, welche nicht mit der Ausführung betraut werden, erfolgen soll; der zur Ausführung vorgeschlagene Entwurf soll von der Prämierung ausgeschlossen bleiben und die Arbeiten nach der Entscheidung öffentlich ausgestellt werden.

Treten beim Wettbewerb Zwischenpersonen nur als kritische Richter auf, so greifen bei der Auktion bereits dritte Personen als Vermittler des Umlaufes zwischen dem Produzenten und dem Konsumenten ein. Wir haben bereits früher die Gemäldeversteigerung in ihrer Bedeutung für die Preisbildung kennen gelernt und werden sie an anderer Stelle als Hilfsgewerbe des Handels zu betrachten haben. Sie erscheint aber auch als selbständige Veräußerungsart und wir finden sie als solche schon Ende des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden in Übung.

Die Wege, wie Bilder durch Versteigerung in den Verkehr gelangen, sind verschieden. Gemälde kommen gelegentlich mit dem Massebestand bei Zwangssubhastationen wie bei freiwilligen Nachlaßversteigerungen zum Ausgebot; sie bilden aber häufiger noch den Gegenstand besonderer, meist außergerichtlicher Auktionen. Häufige Fälle sind die Versteigerung des künstlerischen Nachlasses eines Malers und der Fall, daß die Kollektion eines Sammlers bei seinen Lebzeiten oder nach seinem Tod unter den Hammer kommt.

Diese Umsatzform bietet die Chancen einer Konzentration der Nachfrage und sicheren Verkaufs an den Meistbietenden,

anderseits aber sind, wie bei allen Auktionen, auch die Nachteile nicht unbeträchtlich. Die Versteigerungen bringen große Quantitäten von Waren auf den Markt und zwar Waren, die zum Teil bereits in der Hand des Konsumenten versorgt und aus dem Güterumlauf ausgeschieden schienen; diese Menge Bilder muß um jeden einigermaßen entsprechenden Preis untergebracht werden. Das Publikum seinerseits deckt mit Vorliebe hier seinen Bedarf und sieht in den Auktionen eine besonders günstige Gelegenheit zum billigen Erwerb von Objekten, für deren Gehalt bereits die Provenienz Gewähr leistet. Es ist eine alte Erfahrung, daß große und größte Sammler ein Gemälde aus einer renommierten Kollektion lieber und teurer kaufen als ein gleichwertiges Gemälde desselben Künstlers in seinem Atelier oder in der Kunsthandlung. Es erwächst so den Künstlern eine unerwartete und empfindliche Konkurrenz teils durch eigene Werke, teils durch die Werke anderer Meister. In erster Linie trifft das all die Künstler, deren Bilder nicht um des Namens willen gesucht sind; es kann sich aber auch für die Meister von Rang und Ruf fühlbar machen, wenn die Aufnahmefähigkeit ihres Konsumentenkreises durch anderweitige Ankäufe geschwächt ist oder wenn längst verkaufte Werke plötzlich wieder auf dem Markt auftauchen. Es kann dies aber auch noch andere, weit unerwünschtere Folgen haben. Mag das erste Gebot, mit dem das Bild zum Ausruf kommt — ein auf Grund der Markterfahrung festgesetzter Minimalpreis — noch so gewissenhaft taxiert sein, der Gang der Versteigerungen ist unberechenbar. Läßt sich das Publikum heute in der Hitze des Kampfes zu couragierten Geboten hinreißen, so fehlt morgen jedes Zutrauen und jede Kauflust; unmotivierte Preisstürze, die dann auch in der Folge noch die Preise des Künstlers beeinflussen, sind ebenso häufig wie Phantasiepreise. Ein klassisches Beispiel dafür ist die Auktion Henneberg in Zürich, bei der eine Reihe ausgezeichneter Stuck ungewöhnlich billig abgingen, ohne daß eine öffentliche Galerie als Reflektantin auftrat und ohne daß ein Händler, der etwa am Halten der Preise des Künstlers interessiert gewesen wäre, interveniert hätte. Solche Auktionen können dem Künstler die Verkäuflichkeit seiner neuen Produkte mindern, seine Preise drücken und ihm sichere Bestellungen wegnehmen. Anderseits

können die Zufälligkeiten der Auktionen auch wieder zu Rekordpreisen führen und es sind weniger Verkäufe durch Ausstellungen oder durch den Handel als speziell Verkäufe auf Bilderversteigerungen, bei denen die viel zitierten Phantasiepreise erzielt werden. Sie werden als Kuriosa von vielleicht symptomatischer Bedeutung für die Wertschätzung eines Malers betrachtet, werden aber für den Marktpreis seiner Bilder niemals in so übertriebener Weise von Einfluß.

Der Künstler selbst bedient sich dieser Umsatzform äußerst selten; die Versteigerung geht in der Regel nicht von ihm aus und ist eine Veräußerungsmethode, die seine Interessen mehr schädigt als fördert.

§.16. Der Atelierverkauf.

Die wichtigsten und typischsten Arten des Bilderumsatzes sind die Arten des freien Verkaufs von Hand zu Hand, oft generell unter der Bezeichnung „Kunsthandel" zusammengefaßt. Bei der Einteilung des Handels nach Handelsobjekten werden Bilderhandel und Kunstsortiment mit dem Buch- und Musikalienhandel wegen ihrer besonderen kaufmännischen Verhältnisse und Usancen vom übrigen Warenhandel unterschieden, von dem sie eigentlich nur eine Unterart darstellen und innerhalb dessen ihnen somit lediglich eine besondere Stellung anzuweisen wäre. Die Organisation des Bilderumsatzes ist reich gegliedert und weist fast alle Arten des Warenvertriebs auf. Oft fungiert der Kaufmann in einer je nach Vertriebsart und Dispositionsbefugnis über die Ware verschiedenen Weise als Vermittler des Güterumlaufes von der ersten zur letzten Hand; ein eigentlicher Handel, ein gewerbsmäßiger Ankauf und Weiterverkauf fremder Produkte, liegt nur in diesem Falle vor (Fach- oder Kaufhandel, Handel i. e. S.). Häufig übernimmt aber auch der Produzent selbst die Fürsorge für den Absatz des Gutes (Fabrik- oder Handwerkshandel) oder Vereinigungen von Produzenten oder Konsumenten übernehmen die dem Handel zufallende Vermittlungstätigkeit; in einem weiteren Sinn werden auch diese Umsatzmethoden als Handel aufgefaßt.

Die einfachste Form des freihändigen Verkaufes des Bildes

ist der Atelierverkauf. Der Künstler selbst fungiert als Verkäufer seines Produktes. Auf diesem Wege suchte der mittelalterliche Maler, nachdem er zur Warenproduktion übergegangen war, seinen Vorrat abzusetzen. Auf mehreren alten Gemälden ist das Interieur der Malerwerkstätte wie ein Verkaufsladen geschildert. In seinen Arbeitsräumen empfing das gefeierte Genie Fürsten und Edelleute, in seiner Werkstätte der kleine Meister den kauflustigen Kunden. Der Atelierverkauf hat sich erhalten und insofern gehoben, als sich heute nirgends mehr die Übernahme des Verkaufes fremder Gemälde damit verbindet.

Der Atelierverkauf bringt ein handwerkliches Moment in die Wirtschaftsweise des Malers; in ihm lebt noch das gute, althandwerkliche Wirtschaftsprinzip der Kundenproduktion fort und zwar in den zwei Arten, die Bücher dabei unterscheidet, Bestellarbeit und Marktarbeit.

Daß sich da, wo die Anregung zu der Arbeit unmittelbar vom Käufer ausgeht, zwischen Produzenten und Konsumenten kein Zwischenglied zur Überleitung der Ware einfügt, ist ohne weiteres klar. Es sind daher das weite Gebiet der Porträtmalerei, die großen Aufträge der gemeinwirtschaftlichen Korporationen und der Kirchen, die zahlreichen Bestellungen auf Grund persönlicher oder gesellschaftlicher Beziehungen und andere naturgemäß dem direkten Austausch zwischen Künstler und Liebhaber vorbehalten. Auch manche Bilder, die nicht als Bestellarbeit entstanden, haben doch von vornherein einen leicht bestimmbaren Absatzkreis; ein großes Schlachtenbild z. B. wird im allgemeinen nur zum Ankauf durch Stadt oder Staat sich eignen und es wird hier dem Autor leicht, sich ohne Vermittlung des Händlers selbst mit den Interessenten in Verbindung zu setzen.

Aber auch in vielen Fällen, wo der Abnehmerkreis nicht durch direkte Bestellung oder aus natürlichen Gründen bestimmt ist, findet sich häufig die Übernahme der kaufmännischen Funktionen durch den Maler, so daß er selbst mit dem Konsumenten die Verkaufsverhandlungen führt und abschließt. Jeder Maler, ohne Ausnahme, hat in seiner Werkstätte ein größeres oder kleineres Magazin von Bildern, die erst seit kurzem vollendet sind oder unverkauft geblieben sind; dies ist sein Warenlager für den Atelierverkauf.

Generelle Bedeutung gewinnt diese Umsatzform, insofern sich auch der Bilderverkauf an den Händler und den Verleger gewöhnlich auf diese Weise abspielt. Diese suchen von Zeit zu Zeit die Künstlerateliers auf, prüfen, was der Meister in Arbeit und was er auf Lager hat, und schließen hier den Kaufvertrag mit dem Künstler ab. Aber auch der Liebhaber wendet sich oft direkt an den befreundeten oder bekannten Maler und es hat für viele Sammler einen besonderen Reiz, das Bild, dessen Werdegang sie bei ihren Atelierbesuchen mitgelebt haben, von der Staffelei weg aus Künstlerhand zu erwerben.

Häufig finden sich auch solche Personen in der Künstlerwerkstatt ein, die beim Händler oder auf der Ausstellung Arbeiten des Meisters gesehen haben und nun unter Umgehung des vermittelnden Absatzfaktors mit ihm persönlich in Berührung treten, um unter seinem Gesamtvorrat Auswahl zu treffen und — vermeintlich oder wirklich — billiger zu kaufen. Es ist begreiflich, daß dieses Vorgehen von Kaufleuten wie Ausstellungsunternehmern, die im Grund doch das Geschäft veranlaßten, verurteilt wird.

Mitunter greifen beim Atelierverkauf Mittelspersonen ein, die dem Maler den Käufer zuführen. Einer eigenartigen Sorte von Courtiers kann man in Kunstzentren mit großem Fremdenverkehr begegnen; gewisse Maler — sicherlich nicht Künstler — lassen sich nämlich durch Dienstmänner, Droschkenkutscher und Portiers Fremde zuführen. Ganz anders repräsentiert sich ein anderer Modus, bei dem die Mittelsperson nicht gewerbsmäßig und nicht zum eigenen Vorteil handelt; ein Kunstfreund oder Gönner teilt dem Künstler mit, er werde um die und die Stunde einen Interessenten in das Atelier führen, und ersucht den Maler deshalb, um die betreffende Zeit fortzugehen, damit für den Käufer das lästige Gefühl entfalle, er sei nun anstandshalber verpflichtet, dem Künstler, den er persönlich aufgesucht habe, etwas abzunehmen. Dieses System hat, wie berichtet wird, viel Anklang gefunden. Mitunter spielt auch der Kunsthändler, wenn er selbst den Wünschen eines Kunden nicht entsprechen konnte, eine ähnliche Rolle.

Der Atelierverkauf ist verbreitet. Er ist die natürliche Umsatzform bei der Bestellarbeit, kommt aber auch, wie wir

sehen, bei der Marktarbeit vor, dann nämlich, wenn der Konsumentenkreis beschränkt oder doch übersichtlich ist oder der Konsument das Angebot aufsucht. Am besten eignet sich diese Verkaufsmethode also für diejenigen Künstler, deren großer Name die Sammler von selbst anzieht; einige bedeutende Künstler, im ganzen aber doch die Minderzahl, bedienen sich denn auch gerne des Handwerkhandels „als einer idealen Verkaufsform“.

Da das Bild nur als Detailware in Betracht kommt, steht ja dem Handwerkshandel nichts im Wege. Ein Vorteil ist es dabei, daß der Maler und der Käufer in intimere Berührung kommen; der Künstler weiß, für wen er schafft oder in wessen Hände sein Werk übergeht, und lernt auch mehr die Anschauungen des Publikums kennen. Veräußerer wie Erwerber halten überdies den persönlichen Kaufabschluß für vorteilhafter durch Wegfall mancher Spesen und der Provision bzw. des Händlergewinns. Das ermöglicht billigere Preise für den Käufer bei größerem Nutzen für den Produzenten. Viele Künstler sehen überdies im Handel ein notwendiges Übel und suchen nach Möglichkeit die kaufmännische Vermittlung zu umgehen.

Die Mehrzahl der Maler zieht aber doch andere Absatzwege dem Atelierverkauf vor. In Frankreich gibt es heute „nur noch eine kleine Anzahl Künstler, die ohne Zwischenhändler zu arbeiten und zu verkaufen fortfahren. Sie brauchen dazu ein eigenes Atelier, sie müssen sich mit auffallender Eleganz umgeben, um Käufer anzuziehen, Empfänge, Gesellschaften, Intriguen müssen helfen, Gönner zu werben. Ganz abgesehen von den moralischen Zugeständnissen und dem Zeitverlust erfordert diese Methode Kapital, zahlreiche Geschenke an die Journalisten ...“[1]) So schlimm ist es ja nun in Deutschland nicht bestellt. Der Käufer stellt im allgemeinen keine höheren Anforderungen an die Atelierausstattung, nennenswerte Mehrausgaben erwachsen dem Maler daraus nicht, daß er in seiner Werkstatt auch seine Ware verkauft. Aber die Lage des Ateliers, das in der Regel außerhalb des Zentrums und notwendigerweise

[1]) C. Mauclair, Die Kunsthändler und ihre Machenschaften, März 1908, Heft 10.

unter dem Dache sich befindet, ist für den Käufer unbequem und das Bild selbst wird bei Aufstellung in den Räumen des Händlers oder der Ausstellung, wo Licht, Anlage und Arrangement auf möglichste Erhöhung der Bildwirkung berechnet sind, in der Regel gewinnen. Es kommt für den Käufer noch dazu, daß die Auswahl von Gemälden, die er im Atelier vorfindet, nicht viel Variation in Inhalt oder Qualität zeigt, insbesondere infolge des umsichgreifenden Spezialistentums, während er anderseits dem Künstler gegenüber eine moralische Verpflichtung zum Ankauf empfindet. Dem Künstler selbst fehlt es an kaufmännischer Gewandtheit und er kann viele Vorteile nicht bieten, die beim Handel ins Gewicht fallen. Er ist nicht gewöhnt, mit scharfem Blick die Chancen des Marktes zu übersehen und abzuwägen; die Heranziehung eines größeren Publikums in sein Atelier wird in der Regel mit großen Schwierigkeiten verbunden sein. Die kaufmännische Tätigkeit erfordert viel Zeit und große Geduld. Die Einigung mit dem Reflektanten ist oft eine schwierige und immer eine unerquickliche Sache; nach überwiegender Ansicht ist das Feilschen und Preisdrücken durch die Kunden im Atelier noch viel ärger, leider auch viel erfolgreicher als selbst auf Ausstellungen. Ein großer Nachteil gegenüber dem Fachhandel ist es, daß der Künstler nicht imstande ist, den Kaufpreis zu kreditieren. Schließlich ist der Private auch meist ein unschlüssiger, krittelnder Käufer. Seines Urteils wenig sicher und der Aufmunterung durch den Händler gewöhnt, kauft er beim Künstler recht schwerfällig; er sagt sich, daß ihm normalerweise das Bild verbleibt und daß eine Rückgabe an den Künstler nicht möglich sei. Der Händler dagegen, der aus einem gewissen Transitugefühl kauft (das ist, in dem Kaufmannsbewußtsein, daß die Ware aus seinem Besitz wieder in andere Hände übergehen wird) und von vornherein weiß, was er will, ist ein rascher Käufer. Ganz abgesehen davon, daß der Besuch des Käufers im Atelier von der Arbeit ablenkt und mitunter auf das unangenehmste stört, wird es vom Künstler als lästig und unwürdig empfunden, die Leute überall herumstöbern zu sehen und unsinnige Urteile fällen zu hören. Konsequent versicherten mir die meisten Maler, daß sie lieber der Ausstellung und dem Händler ihre Vermittlungsgebühr überließen, als sich selbst mit den Kennern

und Amateuren herumzuärgern. Dazu kommt schließlich noch die allgemeine Erwägung, daß der Maler die eigentliche Aufgabe des Händlers, die Warenvermittlung über Raum und Zeit, unter den heutigen Verhältnissen doch nur ganz unvollkommen erfüllen kann.

Angesichts der heutigen Dezentralisation des Bedarfs und der Zersplitterung der Produktion in unzählige Individualbetriebe kann sich auf dem Wege des Atelierverkaufs immer nur ein beschränkter Teil des Bilderumsatzes vollziehen. Manche Künstler bevorzugen diese Umsatzform, nur wenige verschmähen sie ganz; im allgemeinen aber liebt es der Künstler — wenn es sich nicht gerade um Bestellarbeiten handelt — nicht, selbst mit dem Käufer im Atelier zu verhandeln.

§ 17. Der genossenschaftliche Vertrieb: Produzentengenossenschaften.

Manche der Mängel, die dem Handwerkshandel anhaften, lassen sich beheben, wenn statt des einzelnen Künstlers die Künstlerschaft in genossenschaftlichem Zusammenschluß den Verkauf betätigt. Als Form des korporativen Verkaufsbetriebs bedient sie sich dann der Ausstellung.

Wir haben bereits an anderem Orte der Ausstellung als der wichtigsten Schaustellungsart eingehend Erwähnung getan und dabei darauf hingewiesen, daß sie nur in den seltensten Fällen auf eine möglichst rentable Ausnutzung des Schauwertes abzielt, sondern gewöhnlich produktive Zwecke, vor allem mittelbar oder unmittelbar Verkaufsabsichten verfolgt. Nicht alle Künstlervereinigungen, die sich mit Ausstellungsveranstaltungen befassen, sind jedoch als Absatzgenossenschaften aufzufassen. Sie wollen zum Teil durch ihr geschlossenes Vorgehen lediglich günstige Versand- oder Ausstellungsbedingungen oder auf Ausstellungen größere Beachtung erzwingen oder der genossenschaftliche Zusammenschluß dient nur indirekt der Absatzvermittlung in der Weise, daß die Korporation Kollektionen von Werken der Mitglieder zusammenstellt, um sie kommissionsweise Kunst- oder Künstlervereinen oder Händlern zu übergeben. Die Mehrzahl derartiger Korporationen aber — und zu dieser Kategorie ge-

hören fast alle großen Künstlervereine — sind Absatzgenossenschaften, die permanent oder periodisch Ausstellungen zwecks Verkauf der Schauobjekte betreiben; sie sind also Organisationen gleicher Interessenten, die selbst einen Apparat ähnlich dem des Zwischenhandels in Bewegung setzen. Den einzelnen Genossenschafter treffen bei Benutzung der Verkaufsgelegenheit hohe Spesen; und eine Besonderheit in der Organisation ist es, daß viele dieser genossenschaftlichen Veranstaltungen nicht nur Mitgliedern sondern auch außenstehenden Produzenten zugänglich sind, ja daß sie sogar Nichtproduzenten und selbst Händler zulassen und anderseits Genossenschaftsmitglieder durch Juryspruch von der Ausstellungsbeschickung ausgeschlossen werden können. Diese und andere Anomalien, wie das Heranziehen ausländischer Konkurrenten, was uns ideellen, dem Ausland materiellen Gewinn bringt, oder der Verkauf an den Handel, erklären sich daraus, daß bei all diesen Ausstellungen der genossenschaftliche Verkauf niemals Alleinzweck ist und infolgedessen die Organisation in keinem Fall ähnlich zielbewußt und straff durchgeführt ist wie bei anderen rein wirtschaftlichen Produzentenvereinigungen.

Dem entspricht, daß diese Verbände ursprünglich auch keineswegs eine Verdrängung des Zwischenhandels bezweckten. Für die Gilde war „im letzten Grunde die Sorge für die Stabilerhaltung der Finanzverhältnisse“ durch Provisionseinnahmen und „das Moment der Ausschmückung der Zunfträume eine Haupttriebfeder des Ausstellungsgedankens“[1]; die Ausstellungen der Akademien sind aus dem Wunsche hervorgegangen, die Leistungen der Mitglieder zu präsentieren und einen Ersatz für das Fehlen eines wohl organisierten Handels zu schaffen. Die modernen Gemäldeausstellungen durch geschlossene Künstlervereinigungen erscheinen in erster Linie als Akt der Selbsthilfe junger Talente, die beim Händler, der nur die von seinen Kunden sanktionierte Kunst führte, weder Beachtung noch Unterstützung fanden und sich aus eigener Kraft ihren eigenen Markt schaffen wollten. Die vielseitigen Vorteile, die ein so großzügig organisiertes, ge-

---

[1]) H. Floerke, Der niederländische Kunsthandel im 17. und 18. Jahrhundert. Basel 1901. S. 57.

meinsames Auftreten der kleingewerblichen Produzenten mit sich brachte, hat aber in der Folge zu einer ausgedehnten Verwendung solcher Organisationsformen geführt und die Gemäldeausstellungen unserer großen Künstlerverbände stellen heute die bedeutendste Konzentration der künstlerischen Produktion und der Nachfrage dar.

Es lag in der Natur der Sache, daß in diesem Stadium die Konkurrenz der Ausstellungen den Handel schädigte. Die kleinen Kaufleute mit schlechter Ware zogen zwar nur Vorteil daraus, daß die Menge von Gemäldeausstellungen ein regeres Interesse wachrief und die Nachfrage nach billigen Massenerzeugnissen mehrte. Den besseren Kunsthandlungen wurde aber dadurch Abbruch getan. Zugleich gaben ihnen jedoch die Genossenschaftsausstellungen zum Schaden der einheimischen Künstler ein Mittel zum Ausgleich an die Hand. Die internationalen Ausstellungen leiteten eine regelmäßige und beträchtliche Zufuhr fremder Bilder auf den inländischen Markt, haben die Gäste bevorzugt und bewundert und ihnen so einen günstigen Markt bei uns geschaffen, so daß nun auch der Händler, der vordem fast ausschließlich deutsche Ware kaufte, auch ausländische Produkte führen konnte und mußte.

Übrigens wurde niemals direkt eine Ausschaltung des Fachhandels bezweckt, noch auch wurden Händler völlig von den genossenschaftlichen Unternehmungen ausgeschlossen. Prinzipiell darf zwar kein Bild ohne Bewilligung des Malers ausgestellt werden und soll es vermieden werden, der unverkauften Ware eines Künstlers durch Händlerware Konkurrenz zu machen. Mit Erlaubnis des Urhebers darf aber auch der Händler in der Genossenschaftsausstellung seine Ware zur Schau und zum Verkauf stellen. Im übrigen bleibt die Bestimmung, daß nur mit Zustimmung des Künstlers ausgestellt werden darf, vor allem auf auswärtigen Ausstellungen häufig unbeachtet und es ist keine Seltenheit, daß Bilder berühmter Meister ohne deren Wissen als Leihgabe von Privaten ausgestellt werden. Zu einer absoluten Ablehnung des Händlers ist es mit ganz wenigen Ausnahmen aus dem Grunde nicht gekommen, weil bei der Überfülle von Ausstellungen häufig der Künstler selbst kein zur Beschickung der Ausstellung geeignetes Werk mehr in Händen hat und

dann darauf angewiesen ist, daß der Sammler oder der Händler die in ihrem Besitz befindlichen Gemälde zur Verfügung stellen.

Die Ware auf den Ausstellungen ist verschieden, je nachdem sich die Veranstaltung, wie im Kunstzentrum, an eine kaufkräftige einheimische Bevölkerung und ein reiches Fremdenpublikum oder, wie die kleinen Lokalunternehmen, an den Kleinbedarf des kleinen Käufers wendet. Im allgemeinen zensiert sie Rosenhagen treffend als „anständiges Mittelgut und viel belanglose Ware".

Käufer auf den genossenschaftlichen Ausstellungen sind vor allem mit Vorliebe und Regelmäßigkeit die gemeinwirtschaftlichen Körperschaften, dann aber auch Händler und Verleger sowie Sammler aller Länder und schließlich die Unternehmerin selbst; die Münchener „Sezession" z. B. kauft auf ihren Ausstellungen Bilder für ihre Vereinsgalerie an, andere Ausstellungen erwerben ausgestellte Gemälde für Verlosungen.

Die Technik des genossenschaftlichen Verkaufs deckt sich natürlich mit der der Verwertungsform, in deren Rahmen sie ihre Tätigkeit kleidet. Je größer die Ausstellung, desto komplizierter und kostspieliger der Betrieb. Im Hinblick auf die Verkaufszwecke der Veranstaltung wird eine Jurierung der Ware in besonderem Maße notwendig, damit schlechte Ware vom Markt ausgeschlossen werde und dadurch zugleich dem Konsumenten eine Gewähr für die Qualität des Gebotenen gegeben werde.

Der Verkauf der ausgestellten Waren erfolgt ausschließlich durch Vermittlung der Genossenschaft; als vermittelndes Organ fungiert ihr Geschäftsführer bzw. der Genossenschaftssekretär. Als Gebühr für die durch Vermittlung der Genossenschaft effektuierten Verkäufe bezieht diese eine Provision, die bei den verschiedenen Genossenschaften für Gemälde zwischen 5 und 15 Proz. des Kaufpreises schwankt; für graphische und plastische Werke gelten häufig höhere Sätze. Als üblicher Satz erscheint eine Gebühr von 10 Proz.; einige Ausstellungen behalten die Festsetzung der Quote einer besonderen Vereinbarung vor oder bringen gar keine oder doch nur für ausländische Ware eine Verkaufsprovision in Abzug. Die Züricher Kunstgesellschaft erhebt folgerichtig von Händlern eine höhere Verkaufsprovision als von

Künstlern und der Wiener Künstlerbund „Hagen" hat die Vermittlungsgebühr nach der Höhe des Verkaufspreises progressiv abgestuft. Die Provision ist für alle durch die Ausstellungsleitung vermittelten Verkäufe und für verkäufliche Werke, die erst während der Ausstellungsdauer als unverkäuflich bezeichnet werden, zu entrichten; in der Regel sind aber auch alle Verkäufe durch den Aussteller des Objektes selbst provisionspflichtig, wenn nur die Verkaufsverhandlungen während der Ausstellungsdauer eingeleitet wurden. In der Kunstausstellung der bayerischen Jubiläums-Landesausstellung in Nürnberg 1906, die allerdings nicht durch Künstlervereinigungen, sondern nur unter deren Vermittlung und weitgehenden Mitwirkung veranstaltet wurde, ging man sogar so weit, zu bestimmen, daß die Provision von 15 Proz. auch für alle durch den Geschäftsführer vermittelten Aufträge und Nachbestellungen zu bezahlen wäre.

Diese Provision fällt nach den Bestimmungen vieler Ausstellungsvereinigungen zur Hälfte der Genossenschaft, zur anderen Hälfte dem vermittelnden Sekretär zu. Bei diesem Modus, einst ausnahmslos in Übung und noch heute am weitesten verbreitet, stellt sich der Unternehmer mit Fug auf den Standpunkt des Kaufmannes, der froh ist, wenn sein Agent reich wird; der Geschäftsführer, der selbst an möglichst vielen und guten Verkäufen interessiert ist, sieht sich veranlaßt, eine rege Tätigkeit zu entwickeln und möglichst viele Geschäfte abzuschließen. Auf der anderen Seite hat aber gerade dieser Umstand zu einer Vermehrung der unsoliden Preispolitik der Aussteller geführt; der Geschäftsführer, so wurde geklagt, sucht à tout prix Verkäufe herbeizuführen und befürwortet zur Steigerung des Gesamtumsatzes im eigenen Interesse auch die unwürdigsten Unterbietungen. Meinungsverschiedenheiten und Mißhelligkeiten dieser Art gaben den äußeren Anlaß zur Sezession des Vereins bildender Künstler Münchens von der Künstlergenossenschaft. Die Unsolidität der Preispolitik war in der Tat jahrzehntelang der Krebsschaden aller Künstlerausstellungen. Der Maler setzte imaginäre Werte an und akzeptierte dann bereitwilligst Gebote von einem Viertel und weniger der geforderten Summe. „Von der Ausstellung, die mit großen Verkäufen brillieren wollte"[1],

[1] Werkstatt der Kunst, Jahrg. I, 31.

ist die Unsitte der Preisdrückerei ausgegangen und hier ist sie groß gezogen worden. Diesen Übelständen suchten eine Reihe Kunstgenossenschaften, an der Spitze die Vereinigung Münchener Künstler ‚Sezession', durch zweifache Maßnahmen entgegenzutreten: einmal durch die Anstellung eines Geschäftsführers mit höherem, aber festem Gehalt ohne Anspruch auf eine Provision; dem Unterbieten suchte sie durch die Bestimmung zu steuern, daß Gebote, die nicht zwei Drittel des angesetzten Preises erreichen, nicht an den Künstler weitergeleitet werden[1]). Dieses Vorgehen hatte wohl eine Besserung der gerügten Mißstände zur Folge; die Verkaufszwecke traten aber damit bereits mehr in den Hintergrund und der Umsatz wurde in der Tat geringer. Es bleibt überdies noch der Ausweg offen, daß der Künstler, wenn das Bild unverkauft zu bleiben scheint, den Preis während der Ausstellung herabsetzt; die Ausstellungsstatuten enthalten nur ein Verbot der Erhöhung der angesetzten Verkaufspreise. Nur eine Ausstellergenossenschaft, die Associazione degli Artisti Italiani in Florenz, hat in radikaler Weise jede Abänderung des anfangs normierten Preises für die Ausstellungsdauer ausgeschlossen.

Die Einziehung des Verkaufspreises und die Übermittlung an den Aussteller besorgt ebenfalls die Ausstellungsleitung. Der Modus ist verschieden; in der Regel hat der Käufer ein Drittel der Summe sofort auf dem Sekretariat zu entrichten, das davon die Provision zurückbehält und das übrige an den Künstler abführt; der Rest der Kaufsumme ist spätestens bis Ausstellungsschluß zu erlegen.

Die Bedeutung der genossenschaftlichen Ausstellungen als Absatzmarkt wird verschieden beurteilt. „Einen Markt hat man diese Ausstellungen genannt," äußerte Tschudi in einer Rede, „und das wäre das Schlimmste noch nicht, was sie sein könnten. Der Ausdruck ist insofern euphemistisch, als der Abschluß der Geschäfte in keinem Verhältnis steht weder zu der Zahl der Besucher, noch zu der der Werke." Künstler und Händler bezeichnen dagegen die Ausstellungen der Künstlerverbände als eine der wichtigsten Verkaufsstätten; die großen Ausstellungen

[1]) Vgl. S. 132.

erzielen sogar, wie mir fast einmütig versichert wurde, was die Zahl der verkauften Bilder betreffe, bessere Resultate als die großen Kunsthandlungen.

Ich bin nun durch das liebenswürdige Entgegenkommen der betreffenden Vereine in den Stand gesetzt, statistische Zusammenstellungen der Ausstellungsverkäufe der zwei bedeutendsten süddeutschen Künstlervereinigungen für eine Reihe von Jahren zu bringen; Tab. III der Anlage zeigt die Ergebnisse der Jahresausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft im Glaspalast[1]), der 1—3 Ausstellungen, die der Verein bildender Künstler Münchens „Sezession“ jährlich arrangiert, und der von beiden Genossenschaften gemeinsam alle 4 Jahre veranstalteten großen internationalen Ausstellungen im Glaspalast. Die Ausstellungen der Sezession zeigen insofern einen Sondercharakter, als sie nur wenige Bilder bringen und dabei eine ganz bestimmte Kunstrichtung vertreten sollen, für die das große Publikum noch nicht ganz gewonnen ist; überdies legt die Sezession, wie sich das in der Anstellung eines fest besoldeten Geschäftsführers ausspricht, weniger Gewicht auf imposante Verkaufsziffern als auf die Qualität der Darbietung.

Aus diesen Gründen erklärt es sich, daß die jährlichen Totalverkaufssummen der Sezession vergleichsweise nicht sehr hoch sind; doch wird von den ausgestellten Werken immer ein großer Teil verkauft. Zieht man in Betracht, daß die Ausstellungen der Sezession nur einen Bruchteil der Anzahl der im Glaspalast ausgestellten Bilder umfassen, so erscheinen auch die ziffernmäßigen Erfolge als recht günstig. Die Jahresumsätze, die in den Jahren 1894 und 1895 durch den Verkauf sehr teurer Böcklin eine große Steigerung erfahren hatten, zeigen von da an eine ständige Abnahme, um von 1901 ab wieder unregelmäßig zu steigen; die Jahre, in denen die Sezession gemeinsam mit der Münchener Künstlergenossenschaft die großen internationalen

[1]) Bei den Erlösziffern der Jahresausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft ist in Betracht zu ziehen, daß sich in den Rahmen dieser Veranstaltungen Gruppenausstellungen besonderer Künstlervereinigungen (Scholle, Luitpoldgruppe, Kollektionen aus anderen deutschen und außerdeutschen Kunstzentren) mit eigener Jury einfügen, die in den wiedergegebenen Zahlen mit einbezogen sind.

Ausstellungen im Glaspalast arrangiert, zeigen naturgemäß für die Sonderausstellungen der Sezession einen minimalen Erfolg. Weit stattlicher sehen sich die Umsatzziffern der Jahresausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft[1]) und der immer sehr erfolgreichen, von der Genossenschaft seit 1897 zusammen mit der Sezession veranstalteten internationalen Ausstellungen an. Leider kann ich hier genauere Angaben nur für die Jahre 1900 bis 1908 bringen; weiteres Material konnte mir nicht zur Verfügung gestellt werden. Während dieses Zeitraumes erzielten die Jahresausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft einen jährlichen Umsatz von 300 000—400 000 M., das ist das Drei- bis Vierfache der Verkäufe der Sezession. Besonderes Interesse dürfte die Tab. III dadurch gewinnen, daß es mir möglich war, bei den internationalen Ausstellungen und den Ausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft zu zeigen, wie stark das Inland und das Ausland als Käufer auftreten, und bei den Ausstellungen der Sezession, wie viele Bilder inländischer und wie viele ausländischer Künstler auf diesen Ausstellungen seit Bestehen des Vereins verkauft wurden. Die tabellarisch wiedergegebenen Zahlen vermögen aber nur ein ungefähres Bild der Erfolge der Ausstellungen zu geben; die volle Bedeutung des genossenschaftlichen Verkaufes ließe sich nur an der Hand einer Zusammenfassung der Ergebnisse aller derartigen Veranstaltungen ermessen. Ein Überblick ist schwer zu gewinnen. Die umsichgreifende Dezentralisation des Ausstellungswesens, der zunehmende Zerfall der Künstlervereinigungen in ohnmächtige kleine und kleinste Grüppchen ist nicht nur für die Gesamtinteressen der Künstlerschaft von großem Schaden, sie bedeutet infolge der maßlos vermehrten Konkurrenz auch eine Verminderung der Resultate der einzelnen Ausstellung.

Es darf übrigens nicht vergessen werden, daß die wirtschaftlichen Erfolge der Ausstellungsunternehmungen teilweise indirekte sind und ziffernmäßig nicht zutage treten. Die Bestellungen, die dem Künstler auf Grund der in der Ausstellung gezeigten Leistungen zufließen, die dadurch veranlaßten Verkäufe im Atelier sind nicht unbeträchtlich; vor allem erhalten aber auch die

[1]) Vgl. die Anm. S. 211.

Reproduktionsrechte der Bilder, die in der Ausstellung Anklang finden, einen leicht realisierbaren Wert.

Die Ausstellungen sind unstreitig eines der wichtigsten Glieder in der Organisation des Gemäldeabsatzes; erinnern wir uns, daß in München allein die beiden größten Ausstellungsverbände einen durchschnittlichen Jahresumsatz von etwa $^1/_2$ Million erzielen, so bekommen wir eine Vorstellung von der Bedeutung dieser Verkehrsart. Für viele Maler aber sind gerade die bedeutendsten Ausstellungen überhaupt nicht zugänglich und für viele von denen, die nicht zu der großen Zahl der Zurückgewiesenen gehören, bedeuten sie nur einen Schaustellungsplatz, keinen Verkaufsplatz.

Auf den Ausstellungen der Sezession wurden, wie Tab. III im einzelnen nachweist, 1892—1908 durchschnittlich etwa 50 Proz. der eingelieferten Bilder refusiert; im einzelnen schwanken die Ziffern von 39,2—66,2 Proz., nur einmal gelangten 83,5 Proz. zur Annahme. Die Münchener Künstlergenossenschaft konnte mir die einschlägigen Ziffern nicht mitteilen, die Zahl der zurückgewiesenen Bilder dürfte hier wohl nicht unbeträchtlich größer sein, da sich diese Ausstellungen nicht wie die der Sezession nur an Künstler einer bestimmten Richtung wenden; für diese Vermutung fehlt mir jedoch jeder zuverlässige Beweis.

Von den Gemälden, die nicht aus Platzmangel oder aus künstlerischen Gründen abgewiesen werden und somit zur Schaustellung kommen, wird wiederum nur ein kleiner Bruchteil verkauft. Auf den Ausstellungen im Münchener Glaspalast blieben 1900—1908 durchschnittlich 83,4 Proz. der Ausstellungsobjekte, auf den Ausstellungen der Sezession 1892—1908 etwa 80,5 Proz. unverkauft. Übrigens sind nicht alle ausgestellten Gemälde verkäuflich; von den verkäuflichen Bildern blieben im Glaspalast 1900—1908 79,7 Proz. unverkauft; die Verhältniszahl schwankt von 76,1 Proz. im Jahre 1905 bis 83,7 Proz. im Jahre 1900.

Nun bleibt aber zu bedenken, daß dieser verhältnismäßig sehr geringen Verkaufschance für den Aussteller nicht unbedeutende Spesen gegenüberstehen. „Die Summe des Kapitals, die den Künstler belastet, um die Ausstellungen zu ermöglichen, ist eine enorme und steht in offenem Mißverhältnis zu den materiellen Erfolgen durch erzielte Verkäufe“, rechnet die „Werkstatt

der Kunst"[1]). Kehrt schließlich ein Bild, nachdem es mehrere Ausstellungen durchlaufen hat und überall dem Autor Ausgaben für Fracht, Verpackung, Reparatur usw. verursacht hat, unverkauft ins Atelier zurück, so wird die Unverkäuflichkeit des nunmehr stark mit Spesen belasteten Werkes recht empfindlich. Dem gegenüber erscheinen die Summen, die die genossenschaftlichen Ausstellungen nach Abzug der Verkaufsprovision der Künstlerschaft noch zuführen, unverhältnismäßig gering.

Die großen Kosten, die der ausstellenden Genossenschaft selbst erwachsen[2]), treffen im allgemeinen nur teilweise die Künstlerschaft; sie werden durch Eintrittsgelder, Erlös aus dem Katalogverkauf, Verkaufsprovisionen, Staatszuschüsse und eventuell aus dem Lotteriegewinn ganz oder zum Teil gedeckt.

Quantitativ setzen, wie Künstler und Händler versichern, die Ausstellungen insgesamt mehr ab als der Handel; doch setzen sie nicht so große Einzelwerte um wie die bedeutenden Handelsfirmen. Aber ungeachtet der zahlreichen Verkaufsabschlüsse bleiben doch die meisten Bilder aus der großen Masse der Ausstellungsobjekte unverkauft und beginnen dann förmliche Rundreisen durch alle Arten von Ausstellungen, bis sie ihren Käufer finden oder in die Werkstatt zurückkehren. In der Hand des Händlers geht ein Objekt viel seltener seiner wirtschaftlichen Bestimmung ganz verloren; darin liegt ein bedeutsamer Vorzug des Fachhandels.

§ 18. Fortsetzung: Die Konsumentengenossenschaften.

Eine andere Art des genossenschaftlichen Vertriebs von Gemälden stellen die Kunstvereine dar; sie sind den Konsumvereinen vergleichbar. Es gehören natürlich nicht die zahlreichen Vereine hierher, die Pflege der Künste und des künstlerischen

[1]) Werkstatt der Kunst, Jahrg. I, Heft 23.

[2]) Vgl. die Anm. S. 151. Von der deutschen Kunstabteilung der Pariser Weltausstellung 1900 berichtet H. Deiters, Geschichte der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft (S. 46): „Von 303 ausstellenden Künstlern wurden 179 mit Auszeichnungen bedacht. ... Der Verkauf von Werken auf der Ausstellung belief sich auf 28 881 M., welche Summe gegenüber dem Gesamtaufwande von 208 671 M. einen seltsamen Kontrast bildet."

Verständnisses, kunstgeschichtliche Forschung, Erhaltung von Denkmälern, Vermehrung der Sammlungen oder Erziehung zur Kunst zum Gegenstand haben, sondern nur die eigentlichen „Kunstvereine“, die Fühlung und Zusammengehen von Kunstfreunden und Künstlern anstreben und dem Kunstbedürfnis ihrer Mitglieder durch Veranstaltung von Ausstellungen, Verlosung von Gemälden und Verteilung von graphischen Blättern entgegenzukommen, die Interessen der Künstlerschaft durch Absatzvermittlung und eigene Ankäufe zu fördern bemüht sind.

Obwohl die Kunstvereine manche Momente mit den Konsumvereinen gemeinsam haben und insbesondere auch die genossenschaftliche Befriedigung eines Bedürfnisses aller Mitglieder im Auge haben, sind doch viele, wesentliche Abweichungen zu konstatieren. Vor allem erwerben sie den Warenvorrat, den sie ihren Mitgliedern vorführen, nicht, sondern sie übernehmen seinen Vertrieb nur kommissionsweise. Des weiteren umfaßt der Verein nicht nur Konsumenten sondern auch Produzenten, und es ist weder die Absicht leitend, daß sich die Abnehmer, die sich zu einem solchen Verein zusammengetan, von der Vermittlung durch den Handel unabhängig machen wollen, noch die Absicht, durch gemeinsamen Bezug einer größeren Warenmenge günstige Bedingungen und billigere Preise vom Produzenten zu erreichen. Es findet auch gar kein gemeinsamer Einkauf der in Frage stehenden Produkte und durchaus keine Deckung des ganzen Bedarfs der Mitglieder statt; die Tätigkeit des Kunstvereins beschränkt sich vielmehr auf die Ausstellung von Gemälden und die Ermöglichung und die Vermittlung von Ankäufen zu den gewöhnlichen Marktbedingungen. Neben Verkaufszwecken verfolgen sie damit ebenso ideelle Absichten. Sie suchen, neben namhaften Künstlern auch junge und jüngste Kräfte zu Wort kommen zu lassen und allen Kunstrichtungen in gleicher Weise zur Geltung zu verhelfen. Gleichzeitig soll der Künstlerschaft eine weitere Absatzgelegenheit eröffnet und der Konsument durch die Erleichterung billigen Erwerbs von Gemälden zum Kauf animiert werden. Der Verkaufszweck ist, wenn auch nicht allein maßgebend, so doch ein wesentlicher Programmpunkt. Sie wollen dem Publikum Kunstgenuß bieten, es mit dem Schaffen der zeitgenössischen Künstler

vertraut machen und ihm neben den einheimischen Leistungen auch die markantesten Erscheinungen ausländischer Kunst zugänglich machen. Der Kunstverein ist ein korporatives Unternehmen zwecks Deckung des Kunstgenußbedarfs und Vermittlung des Bilderabsatzes im Interesse der Konsumenten und Produzenten.

Die Form, in der die Kunstvereine in dieser Richtung tätig werden, ist wiederum die Ausstellung in der bekannten Organisierung. Der Aufwand an Raum, Reklame und Personal ist meist bescheidener; trotzdem sind z. B. die Ausgaben des Münchener Kunstvereins für das Vereinshaus, Personal, Regie, Inventar, Ausstellungen, Heizung und Beleuchtung von etwa 22 000 M. im Jahre 1898 bis auf 39 000 M. im Jahre 1907 gestiegen. Eine Jury ist in der Regel eingesetzt, sie geht aber viel nachsichtiger vor. Manchmal ist überhaupt von einer Jurierung der eingesandten Werke ganz Umgang genommen; es zeigt sich abermals, daß damit das künstlerische Niveau und die Garantie für die Qualität des Gebotenen sinkt. Die Vereinsausstellungen sind teils ständige (wöchentlich oder monatlich wechselnde) Veranstaltungen, teils finden sie periodisch statt; unter den periodischen Kunstvereinsausstellungen nehmen eine gesonderte Stellung die Wanderausstellungen der Turnusverbände ein, die es ermöglichen, auch in kleinen Städten gute Kunst zu zeigen.

Zur Beschickung der Ausstellung sind alle Künstler und Künstlerinnen, auch Nichtmitglieder, berechtigt. Die Ware ist außerordentlich verschieden; ein Verein, der heute eine herrliche Menzelausstellung arrangiert hat, behängt morgen seine Wände mit künstlerisch minderwertigen Typwaren. Es ist begreiflich, daß die Qualität der Ausstellungsobjekte so variiert und in der Regel nur das Mittelmaß erreicht. Das beste Material wird durch die Konkurrenz bedeutender Künstlerausstellungen absorbiert; auch ist es naturgemäß nicht leicht, bei so häufigem Wechsel der Ausstellungsobjekte immer nur Tüchtiges zu bieten, und in der gut gemeinten Absicht, auch den Kleinen und Jungen einen Weg zum Publikum zu bahnen, wird oft bewußt auch Ungereiftes akzeptiert. Endlich wollen sämtliche Mitglieder — und deren Neigungen sind recht entgegengesetzt — auf ihre Kosten kommen und ihren Geschmack befriedigt sehen, was

abermals eine große Buntheit der Ausstellungen bedingt. Immerhin sind die Leistungen der größeren Vereine recht beachtenswert.

Als Käufer kommen nicht nur die Mitglieder, die doch in der Regel den wohlhabenden und kunstfreundlichen Teil der Bevölkerung präsentieren, sondern auch Nichtmitglieder in Betracht. Die Kunstvereine sind ein Markt für Konsumenten mit gutem Willen und einigen Mitteln. Von Bedeutung ist es vor allem, daß hier meist der unternehmende Verein selbst mit einer bestimmten Summe als sicherer Käufer auftritt; gewöhnlich wird nämlich der Überschuß der Einnahmen über die Spesen zum größten Teil für Bilderankäufe auf den Vereinsausstellungen verwendet; im allgemeinen ist dieser Betrag freilich geringfügig, erreicht aber bei großen Vereinen eine nicht unbeträchtliche Höhe. Diese Vereinserwerbungen geschehen entweder für die Vereinsgalerie oder für Verlosungen an die Mitglieder. In letzterem Falle ist der Modus verschieden: bei einigen Vereinen besteht die Übung, daß die Vereinsleitung selbst um den ausgesetzten Betrag Bilder ankauft, die dann an die Vereinsangehörigen verlost werden; in anderen Vereinen werden Geldpreise oder geldwerte Anteilscheine, für die dann Bilder gekauft werden müssen, unter die Mitglieder durch das Los verteilt.

Die Verkaufsvermittlung geschieht durch die Vereinsleitung. Es wird auch hier in der Regel eine Gebühr von meist 10 Proz. der Verkaufssumme erhoben; doch ist es auch nicht selten, daß eine Provision überhaupt nicht zu entrichten ist. Bei Verlosungsankäufen entfällt regelmäßig jede Provision. Die Bilderpreise bewegen sich in bescheidenen Grenzen, sie betragen durchschnittlich etwa 250—500 M. Außerordentlich niedrige Preise werden gewöhnlich bei Nachlaßverkäufen angesetzt und erzielt; doch handelt es sich dabei in der Regel um Waren, die bei Versteigerungen noch unwürdiger verschleudert würden und auf andere Weise schwer rasch abzusetzen wären.

Was die Jahresumsätze solcher Kunstvereine betrifft, so vermögen hier die Tab. IVa und b, welche die Verkaufsresultate des alten und größten deutschen Kunstvereins, des Kunstvereins München, zusammenstellen, einige Anhaltspunkte zu geben. „Die Gesamtsumme, welche durch die Tätigkeit des Kunstvereins einschließlich der privaten Ankäufe der Münchener Künstlerschaft

zufließt, beträgt jährlich zwischen 140—150 000 M."[1]). Diese Summe erscheint auch im Vergleich mit den Ergebnissen der ungleich bedeutenderen Ausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft und der Sezession als sehr beachtenswert. Insgesamt hat der Münchner Kunstverein in den 80 Jahren von 1824 bis 1904 „aus eigenen Mitteln der Kunst die Summe von 4 754 723 M. zugeführt. Diese Summe, welche für 12 232 an die Mitglieder verloste Kunstwerke, sowie für Kunstblätter und Galerieankäufe verwendet wurde, erhöht sich auf 7—8 Millionen durch die nur annähernd zu schätzenden Privatankäufe von im Kunstverein ausgestellten Kunstwerken"[2]). Zahlenmäßig nicht erfaßbar kommt dazu noch die kostenlose Vermittlung von Privataufträgen durch die Vereinsleitung, eine Tätigkeit, die immer mehr in Anspruch genommen wird und, wie versichert wird, gute Erfolge zu verzeichnen hat.

Die Bedeutung der Kunstvereine wird in Malerkreisen sehr verschieden eingeschätzt. Im allgemeinen sind sie als besuchte und populäre Ausstellungsgelegenheit beliebt; von vielen Künstlern dagegen wird zwar der Wille anerkannt, der Wert aber geleugnet[3]). Die Kunstvereine haben im Grunde konservative Tendenzen und die Schwierigkeit, den vielfach widerstreitenden Wünschen und Geschmacksrichtungen der Mitglieder gerecht zu werden, gibt ihren Aktionen eine gewisse Schwerfälligkeit und Inkonsequenz. Es darf aber über diesem notwendigen Übel nicht vergessen werden, daß die Malkunst dem Kunstverein, der

---

[1]) Aus den Jahresberichten des Münchener Kunstvereins.

[2]) Aus den Jahresberichten des Münchener Kunstvereins.

[3]) Schultze-Naumburg, Kunst und Kunstpflege. Leipzig 1901: „Nur eines tue er nicht (der Künstler), für den Kunstverein arbeiten! Wie heute die weitaus größte Mehrzahl dieser Vereine bestellt ist, die mit Kunst am wenigsten zu tun haben, ist es ein schlimmer Weg, dort allein seine Lorbeeren zu suchen. Aber dennoch ist er sehr beliebt, einmal weil seine Pförtchen nicht zu eng sind wie die der großen Ausstellungen, andernteils, weil es so angenehm ist, jedes Jahr seine 2—3 Bildchen dort loszuschlagen."

Werkstatt der Kunst, Jahrg. II, Heft 22: „Der Münchener Kunstverein kann heute als Prototyp des spießbürgerlichen Vereins angesehen werden; denn die Vereinsmeierei, die in ihm herrscht, nimmt ihm jede Kraft, sich seiner tatsächlichen Aufgabe zu widmen."

„die Bilderfreude des gesamten Mittelstandes großgezogen hat“[1]), viel zu danken hat und daß die Kunstvereine auch heute noch eine große Bedeutung haben als eine Organisationsform des freien Verkaufes, die hauptsächlich den minder gut situierten Künstlern eine günstige Absatzgelegenheit gewährt.

Vor allem aber liegt den Kunstvereinen eine urgesunde, vorbildliche Idee zugrunde, die Idee, daß es der Kunst gegenüber ein nobile officium des Konsumenten und der Allgemeinheit sei, dem Produzenten den Weg zu wirtschaftlichem Erfolg zu ebnen!

§ 19. Der eigentliche Kunsthandel.

Das wichtigste Glied in der Organisation des Bilderabsatzes ist der eigentliche Kunsthandel, der Kaufmannshandel. Vielfach mit besonderem Vorurteil betrachtet, hat er sich doch in kurzer Zeit zu einem verbreiteten und bedeutenden Handelszweig entwickelt.

Dem Künstler widerstrebt der Gedanke, das Schicksal seines Werkes in die Hand von Leuten gegeben zu sehen, die nicht mit der Frage: „Ist dieses Kunstwerk schön, was sagt es mir?“ sondern mit der kühlen Kalkulation daran herantreten: „Was kann ich dafür verlangen, was daran verdienen?“ Der Künstler ist dem modernen Wirtschaftsleben und seinen Prinzipien — nicht mehr in seinem Darstellungsstoff, in seinen Gestalten und Ideen — wohl aber in seinen innersten Anschauungen und in seinem eigenen wirtschaftlichen Handeln fremd geblieben; er sieht deshalb im Kunsthandel, der diese moderne kapitalistische Denkweise in das Kunstleben hereintrug und beherrschenden Einfluß auf den Zugang zum Markte und den Markterfolg gewann, ein fremdes, ein stilwidriges Element.

Die zeitgemäße und notwendige Entwicklung konnte dadurch nicht aufgehalten werden. Die Vertriebsformen des Selbstverkaufs und des genossenschaftlichen Verkaufs durch Vereinigungen von Produzenten oder von Konsumenten und Produzenten können wohl ein Gegengewicht gegen ein Überhandnehmen der Machtstellung des Händlers bilden und ein Überwuchern der kapita-

[1]) A. Weese, München. S. 235. Leipzig 1906.

listischen über die künstlerischen Gesichtspunkte auf dem Kunstmarkt verhindern; sie können aber den Fachhandel nicht ersetzen, und das, obwohl die Warenqualitäten des Gemäldes der Entwicklung des Handels so ungünstig sind. Die Aufgaben des Gemäldehändlers erschöpfen sich eben nicht in der Umsatzvermittlung; seine Funktionen sind schwieriger und höher und damit das Ansehen des Berufes und der Unternehmergewinn größer.

Schon die erste Aufgabe jeden Handels, die Fürsorge für den Warenvertrieb, gestaltet sich hier sehr oft außerordentlich kompliziert und erfordert dann die ganze Tätigkeit eines versierten Berufskaufmanns. Je weniger sich der Künstler den Wirtschaftsprinzipien der Zeit einzufügen verstand, je größer so die Kluft zwischen ihm und dem Konsumenten wurde, desto notwendiger erwies sich das vermittelnde Eingreifen eines Gliedes dieser Wirtschaftsverfassung, das seinen Beruf darin fand, das individuelle Werk in dem unübersichtlichen Kreis des Publikums dem entsprechenden individuellen Bedarf zuzuführen. Aus dem Chaos der nationalen und internationalen Produktion das für den Markt überhaupt und die eigene Kundschaft speziell Brauchbare auszuscheiden, den Bedarf zu sichten und heranzuholen und beide in Einklang zu bringen: das ist die nächste und äußerst schwierige Aufgabe des Kunsthändlers. „Es gibt keinen Handelszweig, wo der Absatz in solchem Maße Problem wäre," urteilt Sombart[1]), „wie beim Kunsthandel." Für den Künstler ist es sowohl mit Rücksicht auf seine Produktion wie auf den Absatz seiner Erzeugnisse von besonderem Wert, daß ihm das Aufsuchen des Abnehmers, der vielleicht räumlich weit entfernt oder zeitlich spät zu erwarten ist, und das Risiko der Verwertung der Ware und des Haltens von Vorräten im Wege der Arbeitsteilung von einem sachkundigen und materiell interessierten Manne abgenommen wird; der Kunsthändler ermöglicht ihm dadurch eine ungestörte produktive Tätigkeit und verhilft seiner Arbeit zu wirtschaftlichem Erfolg. Häufig leitet der Kaufmann direkt die künstlerische Produktion mit Rücksicht auf ihren kommerziellen Erfolg.

---

[1]) Sombart, Probleme des Kunstgewerbes der Gegenwart. Neue Rundschau, Jahrg. XVIII, Heft 5.

Als einen besonderen Vorzug des Fachhandels konnten wir es erwähnen, daß die von ihm übernommenen Objekte mit einiger Regelmäßigkeit ihrer wirtschaftlichen Bestimmung zugeführt werden. Die überlegene Sachkenntnis des Gemäldehändlers macht sich auch bei Vereinbarung der Kaufbedingungen geltend; es fällt ihm ein nicht unwesentlicher Einfluß auf die Preisgestaltung zu. Seine Preisfixierung ist eine wirtschaftliche, gegründet auf Kenntnis der Marktvorgänge und der Marktlage; in seiner Macht und in seinem Interesse liegt es, Preisstürze seiner Artikel zu verhindern. Dem Käufer endlich weiß er durch seine überlegene Einsicht in die Produktion und in die herrschende Geschmacksrichtung, durch Urteil über Güte und Wert eines Werkes an die Hand zu gehen; er führt ihm vor allem eine reiche Auswahl vor, meist in Kenntnis der Wünsche seiner Klientel sorgsam zusammengestellt, und gewinnt eine große Überlegenheit vor allen anderen Absatzformen dadurch, daß er seinem Kunden beim Einkauf der kostspieligsten Luxusobjekte kreditieren kann.

Sind diese Funktionen mehr oder minder Zweck aller Handelstätigkeit, wenn auch hier ungewöhnlich kompliziert, so fallen dem Kunsthändler noch wichtige Spezialaufgaben zu. Seine Tätigkeit legt es ihm nahe, ja sie erfordert es geradezu, das Interesse an künstlerischem Schaffen in weitere Kreise zu tragen, die Kunstliebe anzuregen und den Geschmack des Publikums zu bilden. Ihm fällt es weiter zu, den Künstler in einer Tätigkeit zu unterstützen, der sich dieser in seiner Ungewandtheit selten gewachsen ist. An sich wäre es Sache des Produzenten selbst, sich durchzusetzen und seinen Leistungen Anerkennung zu erkämpfen. Es hat allerdings den Anschein, als ob das „mettre en scène“ mit echtem Künstlertum weniger vereinbar wäre als mit unreifer Pseudokunst; die rechte Künstlernatur verschmäht es, — sei es aus Bescheidenheit oder aus Stolz — sich dem Publikum aufzudrängen, und läßt lieber dieses zu sich herankommen. Hier hat denn manchesmal der Kunsthändler eingegriffen, hat tüchtiges Streben, in dem er entwicklungsfähige Anlagen zu finden oder dem er Erfolge voraussagen zu können glaubte, gefördert und ihm den Weg zum Markte gebahnt. Gleichgültig bleibt dabei zunächst, ob er zu solchem Handeln nur aus idealen

Motiven oder durch spekulativ-materielle Zukunftsziele veranlaßt wird.

Der Kunsthändler ist in erster Linie Kaufmann. Er erwirbt ein Gemälde, weil er dafür Kunden zu finden und daran Gewinn zu machen hofft; mehr als die Schönheit der Ware und ihr künstlerisches Niveau interessiert ihn die Differenzsumme, über dem Gefühl der Bewunderung für Auffassung und Können des Meisters steht für ihn ein durch lange Jahre des Handelns erworbenes ‚Transitugefühl'. Viele erheben sich nicht über diesen Standpunkt und sehen in ihrer Ware kaum mehr als ein Objekt zur Bereicherung. Die Reize leuchtender Farbensymphonien, die tiefen Freuden stillen Nachempfindens und Nacherlebens der Darstellung erfaßt ihr Krämersinn gar nicht oder ergreift sie nur als Momente von kommerziellem Wert. Der richtige, tüchtige Kunsthändler steht anders in seinem Beruf. Auch er ist vor allem Geschäftsmann, dem es auf gewinnbringende Anlage seiner Kapitalien ankommt; aber er bringt dazu auch ein lebendiges Gefühl für Schönheit und Hoheit mit, viel Begeisterungsfähigkeit und viel Urteilskraft. Ich habe unter den Kunsthändlern Persönlichkeiten kennen gelernt, die mehr Kunstverständnis und Kunstliebe besitzen als viele Sammler, gar manchen, dem der Verkaufsgewinn nicht über ein Bedauern hinweghalf, daß das Stück ihm genommen sei. Auch diese Kunsthändler fragen sich beim Ankauf eines Bildes zuerst, ob sie es mit Nutzen wiederverkaufen können oder doch ohne Verlust; denn es gibt keinen Handelszweig, in dem es in gleichem Maße Geschäftsusance, ja Geschäftsnotwendigkeit wäre, mitunter auch rein pour la gloire zu arbeiten, wie im gesamten Kunsthandel. Sie werden aber aus idealem und aus wohlverstandenem kaufmännischem Interesse kein Stück kaufen, das nicht auch künstlerische Qualitäten besitzt; sie werden nicht auf Kosten des Niveaus ihres Magazins Waren führen, die sie als Ungeschmack empfinden. Verbindet nun ein Kaufmann dieser Art mit solchen Geschäftsprinzipien, mit Fachliebe und Sachkenntnis, Einfluß auf Markt und Kunden, dann kann er wohl so weit gehen, seinen Geschmack dem Sammler aufzuoktroyieren und für junge Kräfte, an deren Zukunft er glaubt, kommerziell einzutreten.

Durch zwei Momente wird dies erschwert. Der Kaufmann

hat bedeutende Kapitalien eingesetzt und kann deshalb nicht mit gleicher Leichtigkeit und gleichem Wagemut handeln wie der Künstler, der wenig riskiert. Und der Umfang und die Verschiedenartigkeit der modernen künstlerischen Produktion und die Wirren der Künstlerkämpfe erschweren auch dem Kaufmann die Orientierung. Dagegen könnte ihm sein Beruf ein geübtes Auge, einen geschulten Geschmack und überlegene Kenntnis der Anschauungen des Publikums und der Launen des Marktes geben. Die Erfahrung hat bewiesen, daß es sich recht wohl mit dem materiellen Interesse des Kunsthändlers verträgt, wenn er in dieser Art als Liebhaber denkt und als Mäcen wirkt, und daß derjenige die bleibendsten Erfolge erzielt und am meisten am Markte gilt, der es am ehrlichsten meint mit der Kunst und von seinem Berufe vornehm denkt.

In Wirklichkeit genügen nur sehr wenige diesen Aufgaben. Es handelt sich gleichwohl nicht etwa nur um „ideale Forderungen“ — daß sie meist solche bleiben, ist ein beschämendes Zeichen der engherzigen Berufsauffassung, die im allgemeinen im Kunsthandel herrscht — es sind Berufsfunktionen accessorischen Charakters, für deren Erfüllung dem Kunsthändler als besonderes Entgelt Freude an seiner Arbeit und Ansehen im Handels- und Wirtschaftsleben zuteil werden und ein höherer Unternehmergewinn zufällt als im Durchschnitt anderen Warendetaillisten.

Diese Aufgaben des Gemäldehändlers erfordern eine Geistes- und Herzensbildung, wie sie nur wenige besitzen, persönliche Qualitäten, die nur zum Teil erworben werden können. Ganz abgesehen von Vermögen und kaufmännischen Eigenschaften muß er Kenntnisse der Geschichte und der Technik der Malerei mitbringen, er muß einen geläuterten Geschmack, ein sicheres Urteil haben; er soll ein weltläufiger Mann mit gewandtem Auftreten sein, eine gefestigte Persönlichkeit mit künstlerischer Anschauungsweise, vertraut mit dem Geschmack des Publikums, aber auch stark genug, seinen eigenen Geschmack bei ihm in Geltung zu bringen. So hoch diese Anforderungen sind, so wenig wird ihnen im allgemeinen in praxi entsprochen. Der Kunsthandel wird vielfach von Personen ausgeübt, die dazu in keiner Weise qualifiziert sind. Alle Augenblicke tauchen auf den großen Plätzen neue Firmen auf, deren Inhaber wenig Kapital und

noch weniger Berufsvorbildung besitzen. Denn es ist nirgends so leicht, sein Lager mit Kommissionsware zu füllen, in keiner Branche eine Kontrolle des Publikums über die Qualität der Ware so schwer, wie im Bilderhandel, wo das ästhetische Urteil über Wert und Unwert entscheidet. Der Beruf zeichnet sich überdies durch seine Annehmlichkeit, seine vielgerühmte Einträglichkeit, sein Ansehen und den Reiz der Beschäftigung mit dem Schönen aus. Der Kaufmannstand ist heute überhaupt ein Zufluchtsort für ungelernte oder schiffbrüchige Existenzen; gerade im Bilderhandel aber treten aus diesen Gründen untaugliche Elemente in besonders starkem Maße als selbständige Unternehmer auf. Die Persönlichkeit des Unternehmers aber gibt dem ganzen Betriebe das Gepräge; seinen Fähigkeiten und seiner Berufsauffassung entspricht seine Ware, sein Kundenkreis und sein Verhältnis zur Künstlerschaft. Diese Unterscheidung nach der Persönlichkeit des Unternehmers, somit nach der Qualität der Ware und dem Charakter des Unternehmens, hat im Kunsthandel praktisch größere Bedeutung als die üblichen wissenschaftlichen Einteilungen des Warenhandels.

Der tüchtige Kunsthändler, der — mag er im übrigen auch nicht all den Aufgaben seines Berufes gerecht werden — doch Geschmack oder einen feinen künstlerischen oder kaufmännischen Instinkt zeigt, führt in der Hauptsache beste und gute Kunstwerke, d. h. Individualware; gewöhnlich arbeitet er auch mit größerem Kapital. Kunsthändler dieser Art spielen eine wichtige, oft eine tonangebende Rolle im Kunstleben und nehmen eine angesehene Stellung im öffentlichen und sozialen Leben ein; mit ihnen rechnen auch die bedeutendsten Künstler. Die andere Kategorie setzt sich aus den Bilderhändlern ohne Geschmack und den gewissenlosen Winkelhändlern zusammen. Die Ware, die diese Kaufleute in ihrem meist einfachen Geschäftsbetriebe ihrer wenig anspruchsvollen Kundschaft bieten, ist die schlechtere Mittelware und minderwertige Ware, also die Typware und vielleicht noch der schlechtere Genre der Individualware.

Das Bedürfnis nach kaufmännischer Umsatzvermittlung ist bei den marktgängigen Sorten mittelmäßiger und geringwertiger Bilder sehr groß; denn die Produktion solcher Artikel ist außerordentlich stark und die großen Ausstellungen oder der Eigen-

verkauf sind ihnen sehr schwer zugänglich. Daher ist die Zahl jener Händler, die den Vertrieb der billigen Marktware für das Massenpublikum besorgen, sehr groß. Es befinden sich darunter redliche und arbeitsame Geschäftsleute, denen es freilich an Geschmack und Sachkenntnis oder an Betriebsmitteln fehlt; in ihrem Lager kann man mitunter wohl auch einmal ein ordentliches oder gar tüchtiges Bild, interessante Studien oder Skizzen finden. Im allgemeinen jedoch genießt gerade diese Händlerkategorie, heute wie einst in den Niederlanden des 18. Jahrhunderts, keinen guten Ruf; haben sich doch gerade hier Auswüchse breit gemacht, wie sie in anderen Handelszweigen, wo immerhin das Publikum in der Lage ist, sich im Gebrauch oder Verbrauch selbst von der Güte der Ware zu überzeugen, nicht in gleicher Weise möglich sind.

Es hat sich nämlich ein ausgedehnter Winkelhandel ausgebildet, der sein Geschäft auf Ausbeutung des Künstlerelends oder auf Ausnutzung der Ratlosigkeit und Urteilsunsicherheit des Publikums in Fragen der Kunst gründet. Er betreibt entweder einen unwürdigen Schleuderhandel oder vertreibt unwürdige Schleuderware. Durch seine Tätigkeit ist der volkswirtschaftlich unerwünschte Konsum geringwertiger Ware und der Ankauf von Gegenständen, welche keiner gediegenen Bedürfnisbefriedigung entsprechen, bedenklich groß. Die große Masse verschleudert die geringen, für Luxuszwecke verfügbaren Mittel an Waren ohne Güte und ideellen oder materiellen Wert und wird, „ist juristisch der Vorgang auch einwandfrei, doch sachlich beim Kauf betrogen“. Auch auf die Produktion wirkt der Winkelhandel verderblich ein; schon auf der zweiten allgemeinen deutschen Künstlerversammlung zu Stuttgart 1857 wurde geklagt, „wie eine gewisse Art von Kunsthändlern die Wirkung habe, die Produktion von schlechter und mittelmäßiger Ware zu fördern“. Diese Art „Kunst“handel wird oft in großem Stile und in einem wirkungsvollen Rahmen betrieben. Ein Münchener Bilderhändler, der zwei große Geschäfte hatte und es zu beträchtlichem Vermögen brachte, war, bevor er sein Kunstgeschäft begann, Musiker, Theaterdiener und Dienstmann; er rühmte sich — wie ich Zeitungsberichten entnehme — als er wegen Vertrieb gefälschter Bilder auf der Anklagebank saß: „So bin

ich seit 18 Jahren Kunsthändler in München, habe zwei Läden, aber kaufmännische Bildung habe ich keine und kann kaum richtig meinen Namen schreiben"; in jeder Beziehung ein bezeichnender Fall. In welch plumper Form sich dabei oft der Bildervertrieb abspielt, illustriert am deutlichsten ein Beispiel — unum pro multis — das die ‚Werkstatt der Kunst[1])' einem Fachblatt, „Der Manufakturist", entnimmt; es heißt dort: „Hatte Gelegenheit, eine schöne Ölgemäldesammlung zu übernehmen, etwa 100 Gemälde, welche nur von Künstlern e r s t e n Ranges hergestellt sind. Um nun wegen Ankauf anderer Warenlager einen schnellen Umsatz zu erzielen, gebe ich diese Ölgemälde zu Preisen ab, welche k a u m d e n G o l d r a h m e n ersetzen. Wer nun noch sein Zimmer mit echten Ölgemälden oder Künstlernamen (!!) schmücken will, muß sich rasch entschließen, da sich sonst diese Auswahl rasch vermindert." Ein Blick in den Inseratenteil unserer Tageszeitungen kann reiches Material zu diesem unerquicklichen Thema liefern. Auf keinem bedeutenden Kunstmarkt fehlen Firmen, die abwechselnd gewerbsmäßig Schleuderauktionen, von denen später zu handeln sein wird, oder Ausverkäufe wegen Geschäftsauflösung inszenieren, bei denen „als seltene Gelegenheit für Sammler aus einer vorhandenen großen Auswahl Ölgemälde außergewöhnlich billig zu jedem annehmbaren Gebot" abgegeben werden.

Die Spezialware dieser niedrigsten Sorte von Händlern ist die „Stapelware"; das sind Massenkopien, die der Winkelhändler selbst im Verlagssystem durch notleidende Maler anfertigen läßt, und Manufakturwaren, die er entweder direkt von der Manufaktur oder vom Grossisten bezieht. Diese Ware — sie begreift in anerkennenswerter Vielseitigkeit und Unparteilichkeit jedwedes Genre ohne Ansehen des Gegenstandes und der Manier — findet überall ihre Liebhaber; hat sie doch unleugbar einen virtuosen Anstrich. Häufig werden diese Bilder von gewissenlosen Winkelhändlern — unsigniert oder falsch signiert — als Originale vertrieben. Schlimmer noch wird es, wo es sich um vollständige Fälschungen bekannter Meister handelt. Die zahlreichen, Aufsehen erregenden Bilderfälschungsprozesse beweisen

[1]) Die Werkstatt der Kunst, Jahrg. II, Heft 2.

die Verbreitung dieser Tätigkeit und mancher Künstler wußte mir Anekdoten zu erzählen, wie ihm da und dort im Inlande und Auslande Bilder angeblich von seiner Hand und natürlich mit seiner Signatur zum Kauf angeboten wurden.

Grützner äußerte einmal: ... „Herr N. ließ mich eine Weinprobe sehen, die breit und frech mit meinem Namen bezeichnet war und die ich zum ersten Male bei dieser Gelegenheit sah. Ein Liebhaber in Wien hatte das Bild als Original von mir durch weiß Gott welchen Händler erworben und teuer bezahlt. Es gibt Händler — ich sage nicht Kunsthändler — welche ein Original erwerben, dann längere Zeit behalten und so und so oft von einem dunklen Ehrenmann von Maler kopieren lassen und jede dieser Kopien als Original verkaufen." Über eine in der Tat erstaunliche posthume Produktion Corots brachte Dr. Paul Clemen in einem Vortrag im Staedelschen Museumsverein ziffernmäßige Nachweise: „In Amerika muß," so berichtet er, „jeder, der etwas auf sich hält, einen Corot haben; 7000 Bilder (?!) hat der produktive Meister zeitlebens gemalt, 15 000 davon hängen in Amerika." Wäre die Tatsache nicht so verwünscht bedenklich, man wäre versucht, sie auch von der komischen Seite zu nehmen. Diese Fälschungen werden teilweise bewußt von Winkelhändlern, teils ahnungslos von ehrlichen Geschäftsleuten, die, wie ihr Publikum, auf plumpe oder treffliche Fälschungen hereinfallen, in den Verkehr gebracht. Eine Diskreditierung des gesamten Handels in den Augen der Käufer wie der Künstler ist die Folge.

Nur in sehr wenigen, großen Geschäften sind Zeichnungen und Gemälde die einzigen Handelsartikel. Fast immer führt der Gemäldehändler auch graphische Blätter und Bildhauerarbeiten. Häufig hat er aber auch noch — besonders der kleingewerbliche Unternehmer — den Vertrieb von Kleinplastiken und kunstgewerblichen Produkten seinem Geschäft angegliedert. Bleibt in diesen Fällen das Gemälde der erste und vorzüglichste Geschäftsartikel, so wird in zahlreichen anderen Fällen das Bildergeschäft anderen Handelszweigen kombiniert oder mit fremden Gewerben nebenberuflich verbunden. Sehr häufig wird der Gemäldehandel in verwandte Handelsbetriebe einbezogen. Der Kunstsortimenter vor allem hat in der Regel

auch einige Originalgemälde auf Lager. Der Kreis der Künstler, der sich an ihn wendet, ist naturgemäß beschränkt und die spezielle Waren- und Marktkenntnis des Sortimenters der des großen Bilderhändlers nicht ebenbürtig; dagegen erhöht die Übernahme des Bildergeschäftes seine Betriebsspesen nicht nennenswert, da es sich leicht in den Rahmen seines Geschäftes einfügt, ein großes kunstliebendes Publikum verkehrt bei ihm und überdies hält sich die Schaustellung in seinen Räumen wie sein ganzes Geschäftsgebaren auf durchaus geeignetem und gediegenem Niveau. Unter diesen Sortimentsfirmen zeigen sich etliche außerordentlich rührig und verständig geleitet, veranstalten Gemäldeausstellungen und erlangen damit eine beachtenswerte Stellung auf dem Bildermarkt. Auch kunstgewerbliche Etablissements und große Möbelhandlungen übernehmen mitunter im beschränkten Umfange den Bildervertrieb. Selbst in einigen der größten Warenhäuser hat das Bildergeschäft bereits Aufnahme gefunden. Rahmengeschäfte und Malutensilienhandlungen halten fast regelmäßig Gemälde feil, die sie meist von jüngeren Künstlern, denen sich hier eine seltene Absatzmöglichkeit eröffnet, an Zahlungsstatt erhalten haben.

Oft befassen sich auch Angehörige von Berufen, die weder mit dem Kunsthandel noch mit der Kunstproduktion irgend etwas zu tun haben, als Nebenerwerb mit dem Gemäldeverkauf und häufiger noch wird er ganz unter der Hand mit Ausdauer und Eifer von Leuten betrieben, die es nach außen streng vermeiden, sich als Händler zu gebaren. Die Zahl der Bilderverkäufer dieser beiden Kategorien ist außerordentlich groß und die vielen Spezies sind gar nicht erschöpfend zu erfassen; der harmloseste Mensch entpuppt sich unerwartet als „gelegentlicher Kunsthändler“. Beim Zigarrenhändler, bei unserem Friseur und beim Weinlieferanten schmücken anspruchsvoll gerahmte Bilder bescheidenster Art die Wände; oft verdeckt ein Zettel mit der Aufschrift „Verkäuflich“ die Darstellung auf das Wohltuendste. Es kann diesem Vertriebe nicht jede Berechtigung abgesprochen werden. Der Durchschnittsbürger geht in keine Kunsthandlung und selten in Ausstellungen; ihm muß auf seinen täglichen Wanderungen das Werk und zwar in billiger Beschaffungsmöglichkeit vor Augen geführt werden. Dem Kunst-

verständnis dieser erzwungenen Interessenten ist auch das Niveau der Bilder angemessen. Recht lukrativ scheint der Gemäldehandel an Kunststätten mit großem Fremdenverkehr für Hotelportiers zu sein. In München z. B. wird man in vielen Hotels ersten wie zweiten Ranges die Portierloge oder das Lesezimmer mit Bildern behängt finden; das ist der Warenvorrat des Portiers und es soll mancher damit einen guten Umsatz erzielen. Einer von ihnen betreibt sogar einen so ausgedehnten und gewinnbringenden Handel, daß selbst die großen Geschäfte einen hassenswerten Konkurrenten in ihm erblicken. Bekannte Typen sind die Modistin, die ihren Probiersalon, die Wirtin, die das Kneipzimmer mit Bildern behängen, die sie ihren Kunden zu verkaufen suchen. Unter den Leuten, die — natürlich ohne Steuern zu zahlen — einen heimlichen Handel mit Gemälden treiben, ist die häufigste Erscheinung der marchand amateur, der Liebhaber, der nur „ausnahmsweise und aus Gefälligkeit" von seinen Bildern das eine oder andere abgibt. Ihm verwandt erscheint die Figur des respektablen Herrn, der im Bekanntenkreis im Geruch steht, Kunstkenner zu sein, und bei Bilderkäufen deshalb zu Rate gezogen wird; eine Provision vom Künstler lehnt er natürlich ab, zeigt sich aber nicht abgeneigt, eine kleine Skizze als Aufmerksamkeit entgegen zu nehmen; diese Geschenke verhandelt er wie mancher Kritiker die Rezensionsexemplare. Die Fälle, daß Leute tatsächlich nur gelegentlich ein oder mehrere Bilder aus ihrem Besitz veräußern, haben selbstverständlich mit solchen Typen nichts gemein.

Der Kunsthandel ist nahezu ausschließlich Detailhandel und es ist eine Eigentümlichkeit des Bildergeschäftes, daß ein Engrosvertrieb kaum vorkommt. Einen Großhandel in dem Sinne, daß der Händler sich beim Verkauf nicht an den letzten Verbraucher, den Sammler, sondern wieder an einen Händler wendet, betreiben von Fall zu Fall alle Kunsthandlungen; solche Geschäfte sind für den Umsatz individueller Waren für einen individuellen Bedarf unentbehrlich. Grossisten aber, die sich in der Art zwischen Produzenten und Handel einschieben, daß sie die einzelnen Warensorten in großen Posten kaufen und in kleineren Quantitäten oder auch einzeln an den Detailhandel weiterverkaufen, existieren nur ganz wenige; wenn ich recht berichtet

wurde, befassen sich einzelne Firmen in dieser Art mit dem Engrosverkauf der Stapelware.

Die üblichen Handelsformen sind die Einzelunternehmung und die offene Handelsgesellschaft.

Händlerorganisationen bestehen mit Ausnahme der ‚Chambre syndicale des négociants en objets d'art, tableaux et curiosités' in Paris nicht, weder zur Regelung der Einkaufs- oder Verkaufsbedingungen noch zum Zwecke gemeinsamen Vorgehens in beruflichen Fragen. Die Händler sind Konkurrenten, die meist nur mit Firmen anderer Plätze in regelmäßige Geschäftsverbindung treten. Besondere Organe für die kommerziellen Interessen des modernen Kunsthandels fehlen ebenfalls; die zahlreichen Zeitschriften für Kunstmarkt und Kunsthandel berücksichtigen vornehmlich den Antiquitätenhandel und konnten alle keine wirkliche Bedeutung für den Bilderhandel erlangen.

Der Bedarf an Personal ist im Kunsthandel gering. Am meisten Angestellte benötigen die großen Geschäfte, die auch Ausstellungen veranstalten. Eine der angesehensten Firmen dieser Art beschäftigte zur Zeit meiner Umfrage fünf kaufmännische Angestellte und fünf Hilfspersonen (Diener, Packer); in anderen Unternehmen arbeiten die Geschäftsinhaber allein, lediglich von einer Hilfsperson für die grobe Arbeit unterstützt. Im Durchschnitt beschränkt sich das Betriebspersonal auf je ein bis zwei kaufmännische Angestellte und Hilfspersonen. Reisende, technische Angestellte oder Arbeiter sind nicht benötigt. Wohl nur noch im Schwesterberuf, im Antiquitätenhandel, tritt in gleicher Weise die Tätigkeit des Chefs so markant in den Vordergrund; mit seiner persönlichen Tüchtigkeit und Gewandtheit, mit seinem Auftreten und Ansehen steht und fällt das Geschäft.

In großen Geschäften ist in der Regel ein großes Kapital engagiert; sie haben viel stehendes Kapital investiert, beträchtlich ist aber vor allem der Bedarf an umlaufendem Kapital. Die Konti für Gehälter und Löhne fallen nach dem Gesagten nicht sehr ins Gewicht. Bedeutend sind verhältnismäßig die Reklamespesen; denn wenn auch die beste Reklame in der Kritik der Tages- oder Fachzeitschriften und in der Qualität der Ware selbst liegt, so pflegen sich große Firmen doch auch der Plakatreklame und der Aufstellung von Firmentafeln in großen Hotels

zu bedienen; Reklameaufwand sind gewissermaßen auch die Mehrausgaben für repräsentative Lage und Ausstattung des Ladens. Groß ist ferner der Aufwand für Fracht, Verpackung und Versicherung der Ware.

Alle diese Spesen würden jedoch noch keine außergewöhnlichen Ansprüche an die Kapitalkraft des Unternehmens stellen, wenn nicht noch ein weiteres Moment dazukäme. Es ist Übung im Gemäldehandel, daß der Künstler, dessen Bild der Händler ankauft, den Kaufpreis alsbald bar bezahlt erhält; anderseits ist es aber nicht nur Geschäftsusance, sondern Geschäftsnotwendigkeit, daß selbst der zahlungsfähigste Kunde den Kaufpreis kreditiert erhält. Zumeist handelt es sich dabei um kurzfristige Kredite, großen Sammlern muß aber auch häufig langfristiger Personalkredit gewährt werden. Der Kundenkredit hat im Kunsthandel eine besondere Ausdehnung angenommen, weil es sich um Luxusartikel handelt, deren Verkäuflichkeit durch eine kulante Zahlungspolitik erheblich beeinflußt wird. Zudem befindet sich der Kunsthändler dem Reflektanten gegenüber in einer gewissen Zwangslage; der Kreis der Abnehmer speziell für die teure Ware ist beschränkt und will nun der Kaufmann einem Sammler, dessen Kunstbudget ohnehin schon stark angespannt ist, das Bild verkaufen, so muß er ihm eben die Kaufsumme stunden und sich bezüglich der Zahlungsbedingungen den Wünschen des Kunden fügen. Anderseits allerdings gewinnt der Kunsthändler durch dieses Borgsystem auch einen festen Stamm von Kunden, mit deren Bedarf und Bezug er rechnen kann. Und wenn er auch größeren Kredit geben muß als die meisten anderen Detailgeschäfte, so ist doch dabei sein Risiko gering. In der Regel handelt es sich um sichere Außenstände; denn am meisten Kredit beansprucht der reiche Amateur, der große Aufwendungen für seine Sammlung macht. Die Summen, die auf diese Weise in großen Kunsthandlungen einzelnen Personen kreditiert werden, erreichen mitunter eine außerordentliche Höhe.

Daraus ergeben sich für den kleinen Kaufmann Schwierigkeiten. Er muß dem großen Sammler, wenn er mit ihm Geschäfte machen will, gleich günstige Bezugsbedingungen einräumen. Er selbst wird dazu selten ausreichende Betriebsmittel besitzen und je geringer sein Kapital, desto geringer auch sein

Bankkredit. Er sieht sich daher auf das minder lukrative Geschäft, auf den Vertrieb der billigeren Ware an einen bescheideneren Kundenkreis angewiesen; es mindert sich Umsatz, Rentabilität und Entwicklungsfähigkeit des Geschäfts. Kredit muß er auch seiner Klientel geben; aber das Kreditwesen ist hier nicht in gleicher Weise eingebürgert und es sind viel kleinere Beträge, die in Frage kommen. Allerdings werden für den kapitalschwachen Geschäftsmann diese kleinen Summen fühlbarer als die großen Außenstände für die große Unternehmung und er sieht sich mit Rücksicht auf die Liquidität des Betriebs zu möglichster Kapitalsentlastung bei der Warenanschaffung, das ist zu ausgedehntem Kommissionshandel, gezwungen.

Außerordentliche Anforderungen werden auch an das Geschäftslokal und seine Ausstattung gestellt. Die Räume müssen mit Rücksicht auf die Bildwirkung groß, hoch und hell, das Arrangement stimmungsvoll und geschmackvoll sein. Der Besucher soll nicht den Eindruck eines Ladens, sondern den eines Salons, eines fein abgetönten Interieurs, erhalten, kostspielige Erfordernisse, denen der kleine Unternehmer sehr zum Nachteile für seine Ware und seine Erfolge meist ebensowenig gewachsen ist wie den Kapitalerfordernissen seines Berufes. Vornehme Kunsthandlungen dagegen sind bestrebt, schon in den Geschäftsräumlichkeiten eine Sehenswürdigkeit zu bieten.

In der Regel sucht der Händler den Interessenten nicht auf, sondern erwartet ihn; glaubt er aber bei dem einen oder anderen Kunden ein besonderes Interesse für ein bedeutendes Stück voraussetzen zu dürfen, so macht er ihn wohl schriftlich darauf aufmerksam oder überbringt ihm auch, wenn der Käufer auswärts wohnt, persönlich das Gemälde. Bekannten Kunden werden Bilder auf Wunsch auch zur Ansicht übersandt und häufig wird das Bild vor dem Kauf dem Reflektanten zur Verfügung gestellt, damit er es in seiner Wirkung am Platze prüfe.

Die Ware des Kunsthändlers besteht zumeist aus Ölgemälden; sie werden besonders gern gekauft. Auch Gouachebilder gelten als gangbarer Artikel, während Pastelle, Aquarelle und Aquarellpastelle sich keiner großen Beliebtheit beim Publikum erfreuen und infolgedessen für den Kaufmann eine riskante Warensorte sind. Er führt Werke einheimischer Künstler, Kopien nach alten

und neuen Meistern sowie auch Werke ausländischer Maler, vor allem Franzosen, Belgier, Schotten und Italiener; neben guten Werken dieser Art wird aber auch Verkaufsware schlimmster Sorte importiert, der die ausländische Provenienz in den Augen des Publikums Wert verleiht. Die modernen Meister erregen wohl allmählich mehr das verdiente Allgemeininteresse; doch traut sich das große Publikum noch nicht, sie auch zu kaufen, teils weil es durch die Fehden in der Künstlerschaft selbst um Wert und Unwert moderner Manieren und Tendenzen ratlos und unsicher gemacht ist, teils auch weil die modernen Künstler noch nicht die ihm verständlichen Ausdrucksformen gefunden haben oder ihre Werke schlecht zum Charakter der oft noch altväterlichen Wohnung passen.

Das Warenlager des großen Kunsthändlers unterscheidet sich, wie mehrfach erwähnt, von dem des kleinen Geschäfts. Er führt vornehmlich die auf dem Markte geschätztesten Qualitäten; als schlechtester Artikel gilt ihm die Mittelware und die geringste Ware, die für den kleinen Händler die wichtigsten Warensorten sind.

Bei einigen großen Unternehmungen hat sich eine noch schärfere Warenspezialisierung herausgebildet; unbeschadet der Kombination des Bildergeschäftes mit dem Vertrieb von anderen Waren künstlerischen Charakters spezialisieren sie sich in ihrer Bilderware, d. h. sie vertreten kommerziell fast ausschließlich eine bestimmte künstlerische Richtung. Während viele Firmen alles aufnehmen, was den Markt interessiert, bevorzugen die einen offenkundig den Akademismus, andere einzelne moderne Schulen und Gruppen. Es sind ganz bestimmte Kunsthändler, die die französischen und deutschen Impressionisten auf den Markt brachten und speziell vertreten, eine bestimmte Münchener Firma, die die Künstler der „Scholle" führt.

Der Händler erhält seine Ware vor allem vom Künstler selbst. Der wenig gekannte Künstler kommt zu ihm, die größeren Maler sucht er von Zeit zu Zeit oder auch, von der Vollendung eines neuen Bildes benachrichtigt, im Atelier auf. Wichtige Warenbezugsquellen sind für ihn auch Ausstellungen und Auktionen; hier ist er ein Hauptkäufer. Auch von anderen, meist auswärtigen Firmen, erwirbt er Bilder; und endlich kauft er auch bei Privaten

und zwar das um so lieber, als ein gutes Pedigree Preis und Verkäuflichkeit eines Gemäldes erhöht. Mitunter kauft er hier ganze Sammlungen, um sie wieder en bloc oder einzeln weiter zu veräußern.

An dieser fest gekauften Ware muß er zum Ausgleich des großen Risikos des Eigenhandels viel zu verdienen trachten; denn wenn er auch im ganzen die Interessen und Wünsche seiner Kunden kennt, so sind doch gerade im Kunsthandel, wo Geschmack und Liebhaberei entscheiden, Irrtümer unvermeidlich und jede Fehlspekulation ist, da es sich vielfach um große Wertobjekte handelt, recht empfindlich. Nächst dem börsenmäßigen Handel hat wohl auf keinem Gebiet des Handels die kaufmännische Tätigkeit so spekulativen Charakter wie im Kunsthandel. Der Kunsthandel war früher in der Regel Eigenhandel; der Geschäftsinhaber war froh, wenn er brauchbare Ware erhalten konnte und trat, da er selbst finanziell engagiert war, entschiedener für die Künstler, die er hielt, ein. Das hat sich geändert; der Kommissionshandel überwiegt heute den Eigenhandel. Es liegt im Interesse des Händlers, das große Risiko möglichst abzuwälzen und, um den nötigen Konsumtivkredit gewähren zu können, sein Kapital möglichst wenig durch Barankauf zu überspannen; das übergroße Angebot an brauchbarer Ware für sein Geschäft setzt ihn dazu in den Stand. Einige Firmen vermeiden es übrigens immer noch tunlichst, Kommissionsware zu übernehmen, können es aber doch mit Rücksicht auf persönliche Beziehungen zu einem Künstler nie ganz umgehen.

Der Eigenhandel beschränkt sich auf Gemälde bestimmter Art. Der Händler kauft nur die preiswerten Objekte mit regelmäßigem Absatz an. Das sind vor allem die Werke der großen Künstler, die einen Namen von gutem Klang tragen; ihre Werke sind begehrt und daher meist gar nicht zu anderen Bedingungen erhältlich. Das sind weiter Bilder der Richtung, die das Geschäft speziell vertritt, und Bilder bestimmter Preislage und bestimmten Sujets, für die dem Kaufmann bereits eine Nachfrage vorliegt. Im einzelnen ist es Sache der Marktkenntnis und der persönlichen Geschicklichkeit des Kaufmanns, die für sein Geschäft geeigneten Artikel zu finden. Der kleine Händler sucht, soweit es seine Betriebsmittel gestatten, auch kleinere

Werke guter Künstler auf Lager zu haben, um damit seinem Geschäft ein gewisses Ansehen zu geben; solche Bilder muß er bar zahlen. Im übrigen ist seine Barkauftätigkeit gering und beschränkt sich auf seine „Brotartikel", wie Bauernköpfe, Gebirgslandschaften, Genrebilder einer gewissen Manier usw. und ist sehr oft ganz gleich null.

Die Ankaufspreise sind eigentlich nur bei den bedeutenden Malern wirklich marktangemessen, im übrigen der größeren Verlustchance und den bedeutenden Handlungsspesen entsprechend niedrig. Händler selbst haben mir die Preise, die ein noch wenig bekannter Künstler beim festen Ankauf erhält, als „vielfach elend" bezeichnet. Der Betrag, den der Händler beim Kauf anlegen kann, wurde mir auf durchschnittlich 60 Proz. des erhofften Verkaufswertes geschätzt.

In einigen Fällen verdichten sich die Beziehungen zwischen Produzenten und Händler zu einem Monopol oder einem Vorkaufsrecht des Händlers an den Erzeugnissen des Malers. Die radikalste Form ist das Monopol; der Händler macht sich dabei vertraglich verbindlich, die gesamte Produktion des Künstlers — diese stellt die monopolisierte Warensorte dar — gegen ein jährliches Fixum zu übernehmen, der Künstler seinerseits verpflichtet sich, seine Werke an keine andere Person als an seinen Kontrahenten zu veräußern und meist auch jährlich ein bestimmtes Minimum von Bildern zu liefern. Solche Monopolverhältnisse zwischen großen Meistern und großen Unternehmern finden sich in England und häufiger noch in Frankreich. Bei uns verkauft sich selten ein Künstler in dieser radikalen Weise. In Deutschland kommt ähnliches meines Wissens[1]) nur bei großen Zeitschriften vor, die sich auf diese Art die ausschließliche Mitarbeiterschaft eines Illustrators sichern. Dagegen finden sich Fälle eines Vorkaufsrechts in der Art, daß sich ein Kunsthändler das Recht sichert, vor allen anderen Händlern oder überhaupt vor jedem anderen Reflektanten die Werke eines Malers angeboten zu erhalten. Eine solch enge Anlehnung eines Künstlers an ein kaufmännisches Unternehmen entspricht nicht immer einem Vertrag; häufig

---

[1]) Dagegen M a u c l a i r, Die Kunsthändler und ihre Machenschaften: „Auf diese Weise regeln viele Maler ihre Verhältnisse."

handelt es sich um ein effektives Vorkaufsverhältnis, sei es, daß eine Firma derart ihre Konkurrenten an Bedeutung überragt, daß sie an sich eine monopolistische Stellung auf dem Markte inne hat, sei es, daß den Künstler eine besondere Erkenntlichkeit gegen den Händler, der ihm vordem seine Unterstützung und Förderung angedeihen ließ, dazu veranlaßt, sich diesem auch des weiteren vorzugsweise zu attachieren. Das System hat große Vorteile für beide Kontrahenten; der Künstler sieht sich wirtschaftlich geborgen und kann ungestört seinem künstlerischen Gestalten nachgehen, und noch mehr kommt der Händler auf seine Rechnung.

Daß der Künstler vielfach Bestellarbeit liefert, ist bereits mehrmals in anderem Zusammenhang erörtert worden; er arbeitet häufig in festem Auftrag des Staates oder einer Kommune oder im Auftrag eines Privatmannes, einer Verlagsanstalt oder Zeitschrift. Auch der Händler erscheint häufig als Auftraggeber und wird zum Verleger, der sich nicht nur mit der Organisation des Absatzes sondern auch mit der Anregung und Leitung der Produktion befaßt. Als derartiges Verlagssystem charakterisiert sich der geschilderte Brauch jener „hassenswerten“ Sorte von Händlern, junge Künstler unter Ausbeutung ihrer Notlage zu einem unwürdigen Kopierbetrieb zu dingen. Ein durchaus anderes Gesicht zeigt der Verlagshandel in den häufigen Fällen, wo der Kunsthändler dem Meister Anregung zur Entstehung des ganzen Bildes oder zur Durchführung einzelner Details gibt. Einzelne Firmen erteilen regelmäßige und sehr bedeutende Aufträge; in anderen Fällen erklärt der Händler, der bei Gelegenheit eines Atelierbesuches den Maler bei Ausführung eines neuen Werkes antrifft, auf das Gemälde zu reflektieren, und äußert in einzelnen Richtungen Wünsche über die weitere Ausführung. Sein Auftrag schreibt also von vornherein Motiv und Personenzahl, Farbe und Format vor oder die Wünsche des Händlerverlegers beschränken sich lediglich auf einen und den anderen Punkt. Von ihren Kollegen werden Künstler, die solche Aufträge annehmen oder auf solche Anregungen eingehen, gerne geringschätzig als Kitschmaler bezeichnet. Die Methode hat jedoch ihre Berechtigung; sie ermöglicht in vollkommenster Weise, die Produktion auf den

Bedarf einzustimmen. Der Händler erfüllt hier seine ökonomische Funktion auf das beste; er kennt seine Kunden, weiß, welchen Meister und welches Genre Herr A. liebt, für welches Interieur Frau B. einen Wandschmuck sucht, er weiß, was für Amerika Interesse hat, und demgemäß instruiert er den Produzenten. Dieser behält dabei dem Auftraggeber gegenüber eine technisch wie wirtschaftlich relativ selbständige Position, seiner Phantasie, seinem Herzen und seiner Hand bleibt immer noch ein weiter Spielraum. Fragonards „Schaukel“ (L'escarpolette) z. B. ist nach einer genau detaillierten Bestellung gearbeitet, und es wird niemand bestreiten, daß gerade diese Schöpfung unter den Werken des Meisters mit am höchsten steht. Den Künstlern selbst kommt denn auch in der Regel diese Verlegertätigkeit des Händlers sehr erwünscht: sie suchen sogar danach, solche Bestellungen zu erhalten, wählen dabei allerdings nicht immer die würdigste Form.

Als ein Charakteristikum des modernen Kunsthandels habe ich die außerordentliche Verbreitung des Kommissionsgeschäftes bezeichnet; in den meisten Kunsthandlungen ist ein großer Teil des Bildermagazins nur zum Verkauf auf Rechnung des Eigentümers, sei es des Künstlers, sei es einer dritten Person, übernommen. Die Ware selbst erweist sich als zum Kommissionshandel geeignet; sie wird zwar nur in Einzelobjekten gehandelt, jedes dieser Objekte repräsentiert aber immerhin einen solchen Wert, daß auch die Verkaufsprovision vom einzelnen Stück lohnend erscheint. Die ohnehin schon große Kapitalanspannung läßt es für jedes Geschäft wünschenswert, für viele Händler geradezu notwendig erscheinen, nicht noch durch Investierung im Lagerbestand das Geld in riskanter Weise zu engagieren. „Wollte man heute gegen bar kaufen,“ sagte mir der Inhaber einer der bedeutendsten Münchener Firmen, der prinzipiell Kommissionsware möglichst fernhält, „so würde das immense Kapitalien erfordern; das ist im Zusammenhalt mit dem ausgedehnten Krediterfordernis ein Unding, wenn nicht geradezu eine Unmöglichkeit.“ Das Angebot tauglicher Ware jeder Qualität ist nun außerordentlich groß; der Händler wird damit direkt überlaufen und dieser embarras de richesse setzt ihn in den Stand, sein Lager unter Schonung seines Betriebskapitals und unter

Minderung seines Risikos durch Warenlieferung à condition zu füllen. — Bei anderen Handelszweigen genießt der Händler selbst von dem Fabrikanten, Grossisten oder Verleger weitgehenden Kredit oder doch die Verkehrs- und Betriebserleichterungen geschäftlicher Wechselbeziehungen etwa aus einem Kontokorrentverhältnis; der Maler, der nicht kaufmännisch denkt und handelt und oft ohne jeden Rückhalt dasteht, läßt sich natürlich darauf nicht ein. Der Kunsthändler sieht sich so in Ermanglung all der Hauptmittel, die ihm sonst beim kaufmännischen Warenbezug zustatten kommen, abermals auf das Kommissionsgeschäft hingewiesen. Das Kommissionsgeschäft bildet schließlich auch die einzige rationelle Methode, wie der Kaufmann Bilder übernehmen kann, deren Absatz recht ungewiß erscheint; es setzt ihn in den Stand, Nova auszustellen und sehen zu lassen, das Bedürfnis danach zu erforschen und die Nachfrage anzuregen.

Die Verbreitung des Kommissionshandels auf einem Markte hängt ab von der Stärke des Angebotes dortselbst, von der Konkurrenz der verschiedenen Firmen, ihrer Kapitalkraft und ihren Geschäftsusancen. Auch große Kunsthandlungen befassen sich mit Kommissionsgeschäften; in München jedoch, wie behauptet wird, weniger wie anderwärts. Manche Firmen suchen nach Möglichkeit nur den Eigenhandel zu kultivieren; sie beschränken damit ihren Geschäftsumfang und wollen ihren Kunden nur einen kleinen, aber sorglich gewählten Salon bieten. Geschäfte mit großen Räumen und großem Lager können den Kommissionshandel gar nicht entbehren, insonderlich diejenigen Kunsthandlungen, welche Ausstellungen veranstalten; ganz umgehen kann ihn keiner. Der kleine Händler vollends wird überhaupt nur durch das Kommissionsgeschäft existenzfähig gemacht; für ihn ist Barbezug die große Ausnahme, Verkauf im eigenen Namen und fremden Auftrag die Regel. Einige kleine Geschäfte führen beinahe nur Konditionsware. Das gilt insbesondere auch von den Friseuren, Portiers, Wirten usw., die den Bilderhandel als Nebenerwerb betreiben; ihr Kommittent ist entweder der Künstler selbst oder wieder ein kleiner Händler. Auch Warenhäuser suchen neuerdings mit einzelnen Firmen zum Zwecke kommissionsweiser Übernahme von Gemälden in regelmäßige

Geschäftsverbindung zu treten. Besonders gern benutzen die Künstler die besseren Kunstsortimentsgeschäfte und kunstgewerblichen Verkaufsstellen als Konsignatare; die Originalgemälde, die sich in solchen Geschäften finden, sind fast durchweg Kommissionsware. Der Kommissionshandel mit deutschen Bildern ist schließlich auch im ausländischen Kunsthandel verbreitet und eigentlich nur in Amerika nicht in Übung, weil dort der hohe Eingangszoll ein derartiges Verfahren inopportun macht.

Ein besonderes Kapitel des Kommissionshandels betrifft die Händlerausstellungen. Die Ausstellungsmanie hat auch den Kunsthandel erfaßt und es ist Mode geworden, daß jeder Kunstsalon Ausstellungen veranstaltet. Die Gemälde dazu läßt sich der Händler größtenteils von Malern und dritten Personen in Kommission geben. Diese Ausstellungen unterscheiden sich ihrem Zweck nach wesentlich von den früher geschilderten. Ohne die Spesen erheblich zu erhöhen, füllen sie das Lager, gestatten eine zweckmäßige Ausnutzung der Räume und bringen dem Unternehmer zugleich die Chance gewinnreicherer Arbeit; fließt ihm doch aus den Eintritts- und Verkaufsgebühren manche Einnahme zu. Überdies bildet die Ausstellung eine wirkungsvolle Staffage für die eigene Ware und ein unersetzbares Mittel, die Künstlerwelt wie das Publikum heranzuziehen. Daß mit dem Verkaufszweck die Absicht, in feiner Form Reklame für das Geschäft zu machen, eine große Rolle spielt, kann daraus entnommen werden, daß der Händler gerne auch unverkäufliche Bilder von besonderem Reiz oder von namhaften Meistern bringt.

Unter den unendlich vielen Geschäften, die Ausstellungen arrangieren, sind viele, die Minderwertiges bringen; manche aber zeigen nur wirklich Bedeutendes und Gutes und spielen im Kunstleben eine große Rolle. Darin gesellen sich den großen Gemäldehandlungen auch manche kleinere Geschäfte, vor allem auch Kunstsortimente, die häufig beachtenswerte Kollektionen zusammenstellen. Die Händlerausstellungen sind teils permanent mit begrenzter oder nicht festgesetzter Ausstellungsdauer der einzelnen Bilder, teils veranstaltet der Geschäftsinhaber nur gelegentlich eine oder mehrere Einzelausstellungen.

Die Technik deckt sich im allgemeinen mit der Technik der genossenschaftlichen und Vereinsausstellungen. In der Regel

wird einmalige Frachtfreiheit gewährt, in einzelnen Fällen sogar mit Einschluß der Spesen für Verpackung, Expedition und Rollgeld, manchmal aber auch nur, wenn kein Verkauf zustande kommt. Abweichungen sind nicht selten; häufig wird doppelte, noch häufiger — besonders im Auslande — gar keine Frachtfreiheit gewährt und vielfach bleibt dieser Punkt besonderer Vereinbarung vorbehalten. Die größeren Geschäfte, die regelmäßige Ausstellungen veranstalten, unterstellen die eingesandten Werke nicht persönlich eingeladener Künstler meist der Prüfung durch eine Jury, bei anderen Geschäften entfällt jede Aufnahmeprüfung. Feuerversicherung ist allgemein frei, auch die Transportversicherung übernimmt der Unternehmer häufig. Die Ausstellungsräumlichkeiten sind durchschnittlich nicht so geeignet wie die Säle der großen Genossenschaftsausstellungen, aber den Räumlichkeiten kleinerer Vereine und Verbände ebenbürtig, oft überlegen; in einigen Geschäften sind für Ausstellungen besondere Säle vorgesehen. Eine Ausstellungsgebühr erheben die deutschen Händler von den Ausstellern nicht; im Ausland scheint dies vorzukommen. In vielen Salons, überall da, wo durch das Arrangement großer Kollektionen in besonderen Räumen größere Spesen entstehen, wird eine Eintrittsgebühr erhoben; es wird dann wohl auch, um der Erhebung einer Gebühr für die Besichtigung fremder Objekte ein besseres Gesicht zu verleihen, ein Teil des Erlöses einem Künstlerunterstützungsverein überwiesen.

Kommissionsware sind regelmäßig außer der Ausstellungsware noch die Bilder, die nach dem Charakter und der Kundschaft des Geschäftes als Ware mit problematischem Absatz erscheinen. Junge Künstler, die viel produzieren und nicht den richtigen Absatz finden können, machen bereitwilligst die Konzession der Lieferung à condition, aber auch manch großer Künstler bevorzugt oft diesen Weg und beauftragt dann mit Vorliebe immer die gleiche Firma mit dem Verkauf seiner Bilder. Tüchtige Künstler aber überlassen im allgemeinen ihre Werke dem Kunsthandel nur dann kommissionsweise, wenn sie entweder Preise verlangen, die dem Händler zu hoch sind, oder wenn der Kunstmarkt von gleichwertiger Ware übersättigt ist.

Für die Verkaufsvermittlung erhält der Händler entweder Prozente oder den Mehrerlös über das Limit. Die Provision

richtet sich bei Ausstellungsobjekten teils nach Übereinkunft, teils ist sie statutarisch normiert; sie beträgt 5—20 Proz. Der übliche Satz ist 10—15 Proz., ist also im Vergleich mit der sonst im Warengeschäft üblichen Provision sehr hoch; dafür erfolgt aber hier, anders wie sonst im Kommissionsgeschäft, keine weitere Kostenberechnung und der Händler übernimmt immer auch die Delkrederehaftung. Der Händler zieht es übrigens vor, anstatt einer Provision den Überschuß über das Limit zu erhalten. Er verlangt oder erbittet vom Künstler die „Nennung des äußersten Nettopreises" und behält dann den Überschuß über diesen Preis als seinen Gewinn zurück, eine billige Art, „ohne jedes Risiko auf Kosten des Künstlers mit dessen Werk zu spekulieren"[1]. In Künstlerkreisen wird vielfach darüber geklagt, daß bei mancher Firma die Unsitte bestehe, ohne vorherige Anfrage den Überpreis zu behalten, anstatt ihn abzuliefern und einen Quotenanteil am Gesamterlös zu beziehen. Daß auch im Bilderhandel die widerrechtliche Machenschaft vorkommt, daß der Kommissionär die Ware, wenn er einen Käufer dafür bereits an der Hand hat, plötzlich auf eigene Rechnung anzukaufen und dabei den Preis möglichst zu drücken sucht, ist bedauerlich; sie ist aber ebenso wie die Gefahr einer Kollision zwischen dem Selbstinteresse an der eigenen Ware und der Wahrnehmung der Interessen des Kommittenten ein Übelstand, der beim Kommissionshandel unvermeidlich ist.

Der Bilder**umsatz** und mehr noch der Kapitalumsatz, der durch den Eigenhandel und den Kommissionshandel mit Gemälden erzielt wird, ist sehr groß. Der Stückzahl nach setzen nach der überwiegenden Meinung die Ausstellungen mehr um, an Wert geht das meiste durch die Hand des Kaufmanns. Die Konkurrenz der zahlreichen anderen Absatzformen schädigt den kleinen Geschäftsmann fühlbar; der große Unternehmer aber erreicht gleichwohl durch bessere Ware und bessere Preise höheren Kapitalumsatz wie früher. Das Bildergeschäft ist erfahrungsgemäß lukrativ; der Handel ist jedenfalls gewinnbringender als die Produktion. Der Gewinn am einzelnen Objekt ist höher als in anderen Branchen und muß es sein; sind doch hier durch

[1]) A. **Drahten**, Der Rechtsschutz des bildenden Künstlers, S. 79.

die Natur des Artikels ein schneller Absatz oder Massenabsatz ausgeschlossen, das Kapitalerfordernis und das Risiko ungewöhnlich hoch und — um nochmals zurückzugreifen — die Funktionen, die der Händler erfüllen soll, und die Anforderungen an sein Können und Kennen sind höherer Art als bei der Mehrzahl der anderen Handelsgewerbe.

Eine Handelsform, die gewerbsmäßig betrieben beim Bildervertrieb überhaupt nicht vorkommt, ist der Hausierhandel. Aber eine ihm verwandte Verkaufsform, ein Atelierverkauf in Form des Wanderhandels, wenn auch kein eigentlicher Hausierhandel, findet sich doch. Malern, die vergebens auf Käufer für ihre Werke warten und in Not und Sorge verkümmern, lassen Hunger und Elend keinen anderen Ausweg, als von Tür zu Tür zu ziehen und um einen Schleuderpreis ihre Arbeiten feil zu bieten. In großen Städten mit Kunstakademien kennt jeder Wohlhabende diese verschämten Hausierer; noch erstaunlicher fast wie die Minderwertigkeit ihrer Arbeiten muten die geforderten Preise an, die die Materialkosten nicht zu decken vermögen und auf das beredteste Kunde geben von dem großen Elend des Künstlerproletariats. Ein Erfolg ist auf diesem Weg selten beschieden; macht doch begreiflicherweise ein solch unwürdiges Angebot von Luxuswaren von vornherein jedermann äußerst mißtrauisch.

Wanderlager sind im Bildergeschäft von geringer Bedeutung. Sie werden durch die hohen Spesen und das gesetzliche Erfordernis eines Wanderlagerscheins außerordentlich erschwert, sind aber auch großenteils dadurch ersetzt worden, daß die bedeutenderen Unternehmungen auf allen größeren Märkten geschäftliche Verbindungen unterhalten. Doch suchen noch hier und da spekulative Köpfe kleine Märkte, vor allem Badeplätze zur Saison oder Provinzstädte vor Weihnachten, mit Kommissionswaren auf und suchen dort ihre Bilder abzusetzen.

Der Trödelhandel dagegen hat sich auch des Bildergeschäftes bemächtigt. Die Tändler erwerben, wo immer möglich, aus Nachlässen, bei kleinen Versteigerungen mit dem Wohnungskram usw. Bilder aller Art und Erhaltung; zahlreiche „Kenner und Liebhaber" suchen mit einem Eifer, der einer besseren Sache wert wäre, ständig die Trödlerbuden ab und sind mit

ihren Gelegenheitskäufen nicht minder glücklich wie der Sammler, der es sich Geld kosten läßt, ein wirklich ordentliches Bild zu erwerben. Ein gutes und echtes Stück, wie es so oft der staunenden Mitwelt verkündet wird, wird sich in Wirklichkeit nur herzlich selten unter diesen „Kunstwerken“ finden. Bei einigen Trödlern hat sich der Ankauf von Skizzen und Studien junger Akademiker und Künstler zu einer besonderen Spezialität entwickelt; indem hier das Halbfabrikat oder das Hilfsprodukt[1]) des Künstlers nachträglich als selbständige Handelsware auf dem Markte erscheint, erhält es den Charakter eines Nebenproduktes. Während früher diese Studien viel gesucht waren und in Kunsthandlungen geführt wurden, kaufen heute die Bilderhandlungen höchstens noch Entwürfe erster Meister, im übrigen ist diese Tätigkeit ganz vom Trödelhandel übernommen worden; als Käufer solcher Skizzen treten bemerkenswerterweise wieder besonders die Künstler selbst auf.

§ 20. Hilfsgewerbe des Handels und Handelsvermittlung.

Zur Organisation des Gemäldehandels gehören auch seine Hilfsgewerbe im weiteren Sinne, die eigentlichen Hilfsgewerbe, die Handelsvermittlung und die Versteigerung.

Es ist nicht selten, daß sich zwischen Käufer und Verkäufer — sei dieser nun der Produzent selbst oder ein Kaufmann — ein gewerbsmäßiger Geschäftsvermittler, ein Makler oder Agent, schiebt. Der Bildermakler sucht entweder dem Künstler einen Reflektanten für sein Bild aufzutreiben oder für den kauflustigen Sammler das gewünschte Objekt aufzuspüren, ohne jedoch zu seinem Mandanten in einem dauernden Auftragsverhältnis zu stehen. Für das durch seine Vermittlung angebahnte Geschäft kann er, wenn es zwischen den Parteien zum Abschluß kommt, eine Vergütung in vereinbarter oder üblicher Höhe beanspruchen. Meist wird er von der vertretenen Partei auch zum Kaufabschluß in ihrem Namen bevollmächtigt; seine Stellung nähert sich dann sehr der eines Agenten. Er hört auf Makler

[1]) Vgl. S. 55.

zu sein und wird nach dem Handelsgesetzbuch zum Agenten, wo er nicht nur in einem einzelnen Falle sondern dauernd für seinen Auftraggeber tätig wird, ohne Angestellter zu sein.

Mit der Handelsvermittlung im Bildergeschäft befassen sich eine Reihe obskurer Existenzen; damit soll nicht gesagt sein, daß nicht auch eine Reihe achtbarer Gewerbetreibender in gleicher Weise tätig ist. Vermittler werden teils vom Kaufmann zur Zuführung von Käufern benutzt, noch häufiger bedient sich der Künstler ihrer; sie werden aber auch oft ohne vorhergehenden Auftrag aus eigener Initiative tätig. Auf größeren Kunstmärkten ist ständig eine kleine Schar von Maklern und Agenten auf den Beinen, die von Atelier zu Atelier laufen und sich über die vorhandene Ware orientieren. Selbst Dienstmänner, Droschkenkutscher, Fremdenführer, Portiers werden als Schlepper verwendet; es läßt sich denken, um was für Künstlerateliers es sich in diesen Fällen handeln mag. Die Courtiers erhalten, wenn ein Geschäft zustande kommt, eine Vergütung, die in Frankreich, wo diese Vermittlung sehr verbreitet ist, gewohnheitsmäßig auf 10 Proz. fixiert ist, bei uns meist niedriger ist.

In vielen Fällen fällt dem Gemäldehändler selbst keine wesentlich andere Rolle zu; auch er ist nur Handelsvermittler, wenn er Käufer, die ein Bild bestimmter Art suchen, das er nicht selbst auf Lager hat, zum Künstler führt oder führen läßt und so Käufer und Verkäufer zusammenbringt.

Einzelne Funktionen des Handels haben sich infolge der Spezialisierungstendenz des modernen Wirtschaftslebens zu selbständigen Gewerben entwickelt. Beim Gemäldehandel ist hier hauptsächlich die Spedition zu nennen, ein kompliziertes Geschäft, das Geschicklichkeit und Erfahrung erfordert. An fast allen bedeutenden Kunststätten existieren Speditionsfirmen, die als Spezialität die Verpackung und den Transport von Gemälden besorgen und zu günstigen Bedingungen die ganze Fürsorge für Expedition und Versand übernehmen. Die größeren Ausstellungsunternehmungen befolgen die Übung, daß sie in den Kunstzentren, von denen aus voraussichtlich größere Sendungen zu erwarten sind, solche Speditionsfirmen als Sammelstelle für die zu versendenden Güter bestimmen.

Die Versteigerung endlich, die wir als eine besondere Form der Gemäldeveräußerung kennen gelernt haben[1]), erscheint gleichzeitig als Hilfsgewerbe, dessen sich der Händler zur Bewerkstelligung des Güterumlaufes bedient oder das er im Rahmen seines Handelsbetriebes ausübt. Die Übernahme von Gemäldeauktionen wird in der Regel dem Gemäldehandel kombiniert; der Unternehmer ist Kunsthändler, übernimmt daneben aber auch gewerbsmäßig Versteigerungen einzelner Werke wie ganzer Sammlungen und Nachlässe. Marktkundige und sachverständige Kunsthändler sind es denn auch, die als beeidigte Auktionatoren im Sinne der §§ 36 und 38 der Gewerbeordnung fungieren; in Deutschland expertisieren sie häufig selbst die zu versteigernden Bilder, in Frankreich stehen den öffentlich angestellten commissaires-priseurs in der Regel eigene Experts zur Seite.

Auf diesen Versteigerungen werden im allgemeinen nur Privatkollektionen, Künstlernachlässe, d. h. Waren ausgeboten, die nicht dem versteigernden Händler gehören; eigene Waren darf der Händler nur unter ausdrücklicher Konstatierung dieser Tatsache in die Masse aufnehmen. Mitunter sollen sich Händler großer Versteigerungen zur Erzielung günstiger Preisnotierungen bedienen. Das geschieht, indem der Händler sein Bild zur Auktion gibt und es dort um einen großen Preis selbst einsteigert; er zahlt also die Provision aus dem Höchstgebot an den Auktionator und erkauft sich dadurch den Vorteil, daß das Bild und der Meister eine aufsehenerregende Kursnotiz verzeichnen. Eine wichtige Rolle spielt der Kunsthändler als einer der regelmäßigsten und besten Käufer auf Auktionen. So manches Mal hat es der Künstler nur dessen Intervention zu verdanken, wenn seine Bilder keinen Kurssturz erleben; der Kunsthändler wird zwar zu solchen Interventionen meist durch das eigene Interesse veranlaßt, die Handlung ist aber auch für den Künstler vorteilhaft.

Einen ganz anderen Charakter tragen die Bilderauktionen in den nur zu zahlreichen Fällen, wo diese Handelsform mißbraucht wird, um unter Ausbeutung der Unerfahrenheit und Dummheit des Publikums die minderwertigsten Produkte, die der Versteigernde meist speziell für seine Auktionen herstellen läßt, in Massen

---

[1]) Vgl. § 15.

loszuschlagen. Gewöhnlich wird dabei mit falschen Angaben, z. B. Versteigerung wegen Geschäftsaufgabe, Geschäftsverlegung u. a., manipuliert. Die Bilder werden um erstaunliche Schleuderpreise ausgeboten, die zwar angesichts der Wertlosigkeit des Objektes für den Käufer immer noch zu hoch erscheinen, aber doch ein trauriges Bild geben von der Existenz der untersten Malerschichten; die Ausrufpreise übersteigen oft den Rahmenpreis nicht, werden aber von den kauflustigen Opfern meist beträchtlich in die Höhe getrieben. Das ‚Zentralorgan für den Bilderhandel'[1]) schildert das Geschäftsgebaren eines dieser Schwindelunternehmer wie folgt: „Der Ausrufer erklärte z. B., daß auf ein Bild, das mit 340 M. angesetzt sei, ein Erstgebot von 50 M. vorliege. Das animierte. Ein Naiver bot daraufhin 5 M. mehr; B. (der Unternehmer), von dem überhaupt das Erstgebot herrührte, steigerte weiter bis 80 M. Der Zuschlag an den Käufer erfolgte, der eine Sudelei erhielt, für die der Händler etwa 3, 5 oder 10 M. (!!) gezahlt haben mochte. So war und ist die von B. und Konsorten geübte Praxis. Nach der Angabe des Gutachters befolgt B. ein System des Handels, das namentlich in den großen Städten von Kunsthandlungen niedrigen Grades betrieben wird. ...“ Dieser Händler hatte zwecks Auktionsveranstaltung von anderen „Kunsthändlern“ Partien „Ramsch, so im Preis von 10—12 M. pro Stück mit Rahmen“, bezogen. Der zitierte Fall spielte in Köln, aber auch anderwärts existieren solche Auktionen, auf denen die Käufer geradezu betrogen und Handel wie die Kunst diskreditiert werden. Die kleinen Händler, für deren Ruf und Existenz diese Konkurrenz besonders bedrohlich ist, agitieren erfolglos dagegen, da die großen Firmen, die dadurch direkt nicht berührt werden, sich untätig verhalten.

§ 21. Die künstlerische Überproduktion.

So zahlreich die Umsatzformen sind, die dem Maler zur Verfügung stehen, so wird doch ein großer Teil, wenn nicht — wie die Ergebnisse der Tab. III vermuten lassen — der Hauptteil der gesamten Bilderproduktion, nicht seiner wirtschaftlichen Be-

[1]) Jahrg. 1907, Heft 7.

stimmung zugeführt. Es herrscht eine starke Überproduktion. Das kann zwei Ursachen haben: entweder übersteigt das Angebot die Nachfrage oder sie befinden sich beide qualitativ nicht im Einklang, d. h. der Künstler beurteilt Geschmack oder Kaufkraft des Konsumenten unrichtig.

„Es wurde berechnet, daß vor nicht langer Zeit in einem einzigen Jahr in München bei Gelegenheit einer internationalen Ausstellung im Kunstverein, bei den Kunsthändlern usw. gegen 40 000 Kunstwerke gezeigt wurden. Das ist eine Produktion, der unmöglich eine nur annähernd entsprechende Nachfrage antworten kann"[1]). Auf den Ausstellungen müssen zwei Drittel bis vier Fünftel der eingereichten Werke zurückgewiesen werden. Wenn gleichwohl in diesen modernen Kunstbasaren noch die Masse den Wert erdrückt, das Genießen erstickt, so lehrt das mit harter Deutlichkeit, „daß viel, massenhaft viel produziert wird. Wer wird es kaufen? ... Etwa 1400 Gemälde bieten sich zum Kaufe an. Wer will mich haben? Etwa 500 Maler und Malerinnen warten ihres Schicksals. Einige von ihnen können warten, andere brauchen nicht zu warten, sehr viele warten mit Begier. Hier ist kein Syndikat, das den Umfang der Produktion regelt. Für den, der sehen kann, schaut der Kampf ums Dasein aus tausend Rahmen heraus"[2]). Nur ein geringer Teil der ausgestellten Bilder wird an den Mann gebracht. Was geschieht mit den anderen? Verschwinden sie spurlos, werden sie nie ihrer Bestimmung zugeführt? Und was ist das Schicksal ihrer Erzeuger[3])? Es sind Perspektiven entsetzlichster Not und schlimmsten Elends, Bilder von Kümmernis und Verbitterung, von verlorenen Kräften und zerbrochenen Talenten, die sich hier vor uns auftun. Die Überproduktion auf künstlerischem Gebiet ist

---

[1]) Vortrag des Bezirksamtmanns Fischer-Tölz, Über die Bedeutung des Kunstvertriebs für die finanzielle Lage Münchens. Frühjahr 1907.

[2]) Naumann, F. Form und Farbe, S. 164. Der Nachwuchs, Berlin-Schöneberg 1909.

[3]) Nichts vermag so sehr das fürchterliche Elend auf diesem Gebiet zu beleuchten wie die folgende Annonce, die ich einem der angesehensten süddeutschen Blätter entnehme: „Münchener Künstler, der auf internationalen Ausstellungen viel und mit Erfolg ausgestellt und auf solcher bereits die höchste Auszeichnung (I. Medaille) erworben, malt Verhältnisse halber Porträts in beliebiger Größe um 100 M. Offerten unter ..."

erschreckend groß und sie beschränkt sich nicht auf die proletarischen ‚Hungerkünstler‘; „es ist ein offenes Geheimnis, daß selbst anerkannte Maler, Professoren an Akademien, die von der Kritik günstig beurteilt werden, oft mehrere Jahre kein Bild verkaufen“[1]). In der ärmlichen Mansarde des Kleinsten und im wohnlichen Atelier des berühmtesten Meisters, dessen Bilder Seltenheitspreise erzielen, sammelt sich unverkaufte und unverkäufliche Ware an. Daß wir so in einem Atemzug von Rarität und Überproduktion, von Seltenheitspreisen und Notpreisen sprechen, weist darauf hin, daß auch hier wieder der Unterschied zwischen Typ- und Individualware von Bedeutung wird.

Bei der Typware ist der Hauptgrund der Überproduktion in einer Überschätzung der Größe des Bedarfs zu suchen, bei den Individualwaren in einer Verkennung der Art des Bedarfs und der Opferfähigkeit des Konsumenten. Bei den Typwaren sind die niederen Preise eine Folge der übergroßen Produktion, bei den Individualwaren die Überproduktion eine Folge der übergroßen Preise.

Waren schlechter und mittelmäßiger Qualität kommen in Mengen auf den Markt, für die ein äqualer Bedarf nicht bekannt ist. Der Kreis der Abnehmer, an den sich der Typproduzent wendet, ist zwar sehr groß; die Regungen ihres Kunstbedürfnisses sind aber in sehr vielen Fällen — vor allem auf dem Land — noch latent oder aus wirtschaftlichen Gründen noch nicht über das Bedürfnis nach künstlerischen Eindrücken hinaus auch zum Bedarf nach Besitz von Werken freier Kunst vorgeschritten. Bei den Konsumenten der Typware aber wird das manuelle Massenprodukt in wachsendem Maße durch die ihm überlegene künstlerische Reproduktion ersetzt. Im Gegensatz zu dieser Minderung des Konsums hat die Produktion durch übermäßigen und ungeregelten Zudrang zum Künstlerberufe eine starke und stete Zunahme erfahren. Das geringe Risiko, die große Bequemlichkeit und das Ansehen des Standes sowie die phantastischen Vorstellungen über Preise und Lebensweise des Künstlers verlocken viele, ein vermeintliches oder geringes Talent

[1]) K. Lange, Über Bilderpreise. Kunst für Alle.

zur Grundlage ihres Broterwerbs zu machen. Die akademische Massenerziehung handwerklichen Könnens und der Dilettantismus führen der Malerei eine Menge nicht befähigter und nicht benötigter Kräfte zu. Unter der Masse der Konkurrenten findet nicht der Fleißige und Tüchtige, sondern — ähnlich wie bei den übrigen liberalen Berufen — zunächst der Geschäftsgewandte oder derjenige, dem gesellschaftliche und familiäre Beziehungen zur Seite stehen, günstige Absatzbedingungen. Die anderen zwingt das Mißverhältnis zwischen Angebot und Nachfrage, ihre Bilder zu Schleuderpreisen feilzubieten — um sie selbst so nicht losschlagen zu können.

Diese absolute Überproduktion an fungibler Bilderware ist aber auf die Qualitätsproduktion ohne großen Einfluß geblieben, da Handel und Nachfrage beide Warengruppen auseinander halten. Die Überproduktion an guter Kunst — nur ökonomisch hat der Ausdruck Berechtigung — ist eine relative; sie liegt, obwohl auch hier eine Steigerung des Angebots stattgefunden hat, nicht an einer Übersättigung des Bedarfs, sondern in erster Linie an der unwirtschaftlichen Preispolitik des Künstlers, der weder auf die Relativität des Kunstbedürfnisses noch auf die vorhandene Kaufkraft und Kauflust die erforderliche Rücksicht nimmt. Er beschränkt sich seinen Absatz um so mehr, je teurer er sein Werk ansetzt. Mit den übertriebenen Preisen, die er meist fordert, wendet er sich nur an den Bedarf der Wenigsten, Reichsten, die unmöglich all die Bilder — soweit sie ihnen überhaupt konvenieren — konsumieren können.

Dazu kommen weitere Gründe, vor allem die Divergenz von Bedarf und Produktion; der Künstler nimmt bei seiner Produktion, soweit er nicht gerade auf Bestellung arbeitet, keine Rücksicht auf die Gestaltung des Bedarfs. Das ist einmal eine Folge der geschichtlichen Entwicklung. Eine Überproduktion war ausgeschlossen, solange die Bedarfsdeckung sich im Rahmen der Eigenwirtschaft oder der Konsumentenproduktion vollzog; sie konnte erst eintreten, als der Künstler auf Vorrat zu arbeiten begann und — ein isolierter Arbeiter — sich ganz und gar auf sich selbst und für sich selbst stellte. Mit der Zunahme der Arbeitsspezialisierung und der Ausdehnung des Marktes wurde der direkte Kontakt zwischen Künstler und Kunstfreund in der Folge

immer mehr erschwert. Das ist aber anderseits auch eine Folge des unkünstlerischen Charakters des modernen Kunstbedarfs. Der Künstler arbeitet daher unbekümmert um ihn, oft im Gegensatz zu ihm, ohne zu wissen, „für wen er schafft, ob er überhaupt für jemand schafft"[1]. In dem Mangel an Einklang zwischen Bedarf und Produktion, die sich beide mit fortschreitender Kultur unabhängig voneinander zu subtiler Differenzierung entwickelt haben, liegt eine Hauptursache der künstlerischen Überproduktion.

Hier müßte eigentlich der Handel einspringen. Dieser Aufgabe ist er jedoch nicht gewachsen. So reich er gegliedert ist, so ungeregelt und desorganisiert ist er. Wenn auch der Qualitätshandel zweckentsprechend arbeitet, so bedeutet doch der aus unfähigen und unlauteren Elementen sich zusammensetzende Winkelhandel vielleicht den schlimmsten Auswuchs auf dem Kunstmarkt. Eine Kartellierung täte dem Kunsthandel not, wird aber wohl nach der Lage der Dinge an der leichten Zugänglichkeit des Berufs und der Verschiedenheit der darin vereinten Elemente, an dem Überangebot von Ware sowie an dem ästhetischen Tiefstand eines großen Teils des Bedarfs und der Produktion scheitern müssen.

Auch bei den Individualwaren hat sich das Angebot gesteigert. Es sind dem zwar durch das natürliche Monopol des Produzenten Grenzen gezogen; aber die Produktivität des einzelnen Künstlers hat sich gesteigert. Ermöglicht wurde dies durch die künstlerische Spezialisation, die an Stelle des früheren universellen Betriebes trat. Dadurch ist in der Tat der Schaffensprozeß leichter und rascher geworden; schneller gestaltet die Phantasie, die Komposition wird gewohnheitsmäßig, virtuos die Darstellung. Dies hat, ebenso wie die Übernahme der Farbenbereitung durch die Fabrik und das Eingreifen besonderer Organe für die Absatzvermittlung, eine quantitative Steigerung der Produktion möglich gemacht, freilich oft auf Kosten höherer künstlerischer Entfaltung.

Den Anlaß zu der gesteigerten Produktivität gab für manche der Zwang zu verdienen, für manche das Geschäftstalent; häufiger

---

[1] H. v. Tschudi, Kunst und Publikum, S. 7. Berlin 1899.

entspringt die Schnelligkeit bei der Arbeit einem Mangel an künstlerischem Talent oder an Selbstkritik. Großenteils trägt aber auch die Überfülle von Ausstellungen schuld an der Zunahme der Produktivität. Unsere großen Künstler klagen allgemein darüber, daß mindestens sechs Ausstellungen jährlich im Reiche seien, auf denen ein Maler, der auf sich hält, vertreten sein müsse; außerdem seien ausländische Veranstaltungen zu beschicken und das allein erfordere eine starke und rasche Produktion. Des weiteren hat aber auch die Arbeitsteilung in der Malkunst die Gefahr gezeitigt, daß sich der Künstler in Experimenten verliert, deren Konsum man dem Publikum nicht zumuten kann. Diese Gefahr wird vermehrt dadurch, daß sich der moderne Künstler neuen Interessen und der schwierigen Aufgabe gegenübergestellt sieht, sich einzuleben und einzugliedern in eine minutiöse Zeit rastlosen Vorwärtsstrebens, in eine Zeit des Individualismus, die neue Traditionen, neue Formen für einen neuen Inhalt suchen und bilden soll. Das ist die Ursache davon, daß heute so viel Halbreifes produziert wird, so viel eigenartig Unfertiges und unfertige Eigenart als „Richtung“ auf den Markt geht, und hat so abermals die Überproduktion gefördert.

Dadurch wurde das ohnehin schon urteilsunsichere Publikum noch mehr im Vertrauen auf den eigenen Geschmack und im Glauben an die Güte des Geschaffenen wankend gemacht; es wurde so einerseits in dem beschämenden Kultus der Namen und Schlagworte bestärkt und anderseits beim Ankauf vorsichtig und zurückhaltend. Zu alledem gesellt sich schließlich noch der weitere Grund, daß auf die Zeit nach dem Frankfurter Friedensschluß bis zur Krise des Jahres 1873, in der die junge politische Macht und der rasche wirtschaftliche Aufschwung zu einer fieberhaften Tätigkeit auf dem Gebiet der bildenden Künste geführt hatten, eine Zeit gefolgt war, die ihr künstlerisches Interesse vorzugsweise den redenden Künsten zuwandte. Für die Münchener Künstler speziell gilt, daß ihr Markt kleiner wurde, ohne daß die Produktion deswegen weniger rasch zugenommen hätte; der Münchener Kunst sind bedeutende Konkurrenten im Reich und im Ausland und auswärtige Konkurrenz auf dem eigenen Markte erstanden und der Export wurde zudem noch durch Begründung eigener Münchener Schulen an fremden Kunststätten eingeengt.

Folgen der Überproduktion sind das Überhandnehmen des Kommissionshandels und, weil dadurch die Kapitalerfordernisse für den Kunsthändler sich mindern, eine Vermehrung der kleinen, kapitalschwachen Bildergeschäfte. Die Überproduktion hat aber auch das Jurysystem unentbehrlich gemacht. Bestrebungen, die auf Abschaffung der Jury hinauslaufen, haben deshalb erst dann wieder eine Berechtigung, wenn die Produktion in die richtigen Schranken zurückgedämmt ist. Von Jahr zu Jahr sehen sich aber zunächst die kritischen Kommissionen genötigt, rücksichtsloser vorzugehen, und gleichwohl wächst zusehends die Überfüllung der Säle. Das ist schlimm. Schlimmer noch ist, daß die Massenhaftigkeit des Angebotes einen unfeinen Massengenuß erzeugt, dem Publikum den Geschmack verdirbt und das liebevolle Eingehen auf ein Werk unmöglich macht. Am schlimmsten aber ist die ungeheure Verschwendung produktiver Kräfte, die dieser Zustand für Künstlerschaft und Volkswirtschaft bedeutet; ein enormes Kapital schöpferischer Kräfte ist hier unbenutzt oder falsch benutzt. Bei den Individualwaren bietet der Preis eines verkauften Werkes möglicherweise einen vollen oder ungefähren Ersatz für Aufwendungen an Arbeitszeit auf unverwertbare Werke. Bei den schlechten und mittleren Sorten aber ist der Preis in der Regel so nieder, daß er gar keine oder eine ganz ungenügende Quote für den ideellen und zeitlichen Produktionsaufwand enthält. Hier herrscht eine permanente latente Krise, eine Not, über die der leichte Sinn des Künstlers und sein goldener Optimismus nur hinwegtäuschen, nicht hinweghelfen können. Es ist oft schmerzlich, zu sehen, wie mit dem Unvermögen manch gutes Talent, manches reiche Fühlen verkümmert und verkrümmt, wie der Existenzkampf so manchen Könner zwingt, durch Stoffwahl und Machart dem Geschmack oder Ungeschmack der Masse sich zu beugen.

Überblick über die Ergebnisse.

Zwei Möglichkeiten stehen dem Kunstmaler offen, die Produkte seiner Arbeitstätigkeit wirtschaftlich zu verwerten: die Verwertung der Sachnutzungsrechte und die Verwertung des Sachguts.

Ein Weg, der gute Erfolge verspricht und zukunftsreich ist, ist die reproduktive Verbreitung des Kunstwerks; Voraussetzung dafür ist aber die Existenz eines geeigneten Verlagsrechts an Werken der bildenden Künste. Diese Vorbedingung ist nicht erfüllt; es ist deshalb diese Sachnutzungsform zur Zeit nur in beschränktem Maße nutzbar und nicht in ihrer vollen wirtschaftlichen Bedeutung erkannt. Nicht minder aussichtsreich ist die kunstgewerbliche Betätigung des Kunstmalers oder die kunstgewerbliche Verwendung des Bildes. Das Kunstgewerbe in seiner modernen Entwicklung eröffnet dem Künstler ein weites Feld lohnender und lockender Arbeit; der Maler vermag hier angemessene Nebenbeschäftigung zu finden, wertvoller aber ist für die freie Kunst wie die Werkkunst eine Ablenkung des Überschusses an künstlerischen Kräften auf dieses Spezialgebiet künstlerischen Gestaltens.

Die Schaustellung dagegen ist nach Zweck und Erfolg zwar mittelbar sehr produktiv, selten aber auch an sich rentabel.

Die regelmäßige und wichtigste Art der Verwertung des Gemäldes ist die Veräußerung. Ihr dient eine reichgegliederte, aber bunte und ungeregelte Absatzorganisation. Trotz der zahlreichen Verkaufsmethoden geht jedoch ein großer, vielleicht der größte Teil der Produktion seiner wirtschaftlichen Bestimmung verloren.

Die Schuld daran trifft nicht allein die Mängel der Absatzorganisation und die Auswüchse innerhalb der einzelnen Handelsverkehrsformen; das liegt auch an dem Mangel an Fühlung und Übereinstimmung zwischen Konsum und Produktion, am Wesen des modernen Kunstbedarfs, dem Bedarf einer großen, aber wenig bemittelten und künstlerisch ungeschulten und urteilslosen Masse, ferner an der Überfüllung des Malerberufes mit unbegabten Elementen und der unwirtschaftlichen Denkweise des Künstlers.

Der Teil der Produktion, der tatsächlich dem Bedarf zugeführt wird, genügt nicht, die Künstler wirtschaftlich sicher zu stellen.

Bedenken wir, welche Summen von den großen Ausstellungen und den Kunstvereinen insgesamt umgesetzt werden, dann vom Handel, der einen größeren Wertumsatz erzielt, was ferner aus dem Atelier verkauft wird und für direkte öffentliche oder private

Aufträge aufgewendet wird, so werden wir finden, daß wohl erhebliche Beträge für den Besitz von Gemälden verausgabt werden. Aber ein großer Prozentsatz davon wird vom Handel absorbiert, ein anderer Teil des Erträgnisses fällt den Materialienfabrikanten und -händlern, dem Spediteur u. a. zu. Was schließlich nach Abzug des Produktionsaufwandes für Miete und Betriebskapital und der Verwertungsspesen noch durchschnittlich auf den Produzenten entfällt, dürfte sich nach Schätzung und Erfahrung als unzulänglich erweisen.

Dieser auf die Künstlerschaft treffende Gewinnteil verteilt sich wieder ganz unregelmäßig. Einige wenige verdienen, „was sie wollen"; und einem Stamm gut situierter Künstler steht die große Masse gegenüber, die sich vis-à-vis de rien sieht. Mit einigem Recht spricht d'Avenel von einer „tendance à une inégalité croissante entre la masse et un petit nombre des favorisés".

So erklärt es sich, daß die Verwertung der Sachnutzungsrechte, die die Grundlage blühender Gewerbezweige, des Kunstverlags, der graphischen Gewerbe, der Kunstindustrie und des Kunsthandwerks, bildet, und die Verwertung des Sachguts, die die Grundlage eines blühenden Handelszweiges ist, für die Künstlerschaft selbst ein wirtschaftlich ungenügendes Resultat ergeben.

Der bildende Künstler übt eine *eminent produktive Tätigkeit, aber eine sehr fragwürdige Erwerbstätigkeit* aus. Notwendig unrentabel muß die Evolutions- und Revolutionskunst bleiben; sie schafft Zukunftswerte und kann daher nicht die Grundlage einer Erwerbswirtschaft bilden. Im übrigen ist die Kunst als Beruf außerordentlich ungünstigen wirtschaftlichen Bedingungen unterworfen, und das ganz besonders in unseren Tagen, wo der Materialismus im Wirtschaftsleben, der Individualismus im Kunstleben die Gegensätze zwischen technischen und wirtschaftlichen Zielen des Künstlers außerordentlich scharf zutage treten lassen. Die künstlerische Tätigkeit, die der Volkswirtschaft köstliche Güter und höchste Werte schafft, ist im allgemeinen für den Unternehmer unrentabel. Wir schulden der Kunst viel, doch bezahlen wir sie nicht.

„Es läßt sich nicht verkennen, daß die Ausübung der freien Künste, weil sie nicht sicher und regelmäßig auf Vergeltung

ihrer Leistungen rechnen können, keinen eigentlichen Erwerbsstand begründet. Wer sie ausüben will, muß wirtschaftlich frei stehen. Von Werken dieser Künste leben zu wollen und darauf hin eine Lehrzeit verwenden, ist stets wirtschaftlich eine bedenkliche Sache. Es ist eine Lotterie mit wenig großen Gewinsten, bei der auch die gewinnenden Talente noch äußeren Zufälligkeiten viel verdanken, aber mit erstaunlich vielen Nieten für die Zurückstehenden. . . . Wer sich aber ohne eigene Mittel auf jene (die Herstellung von Produkten der freien Künste) wirft, läuft große Gefahr, in ökonomische Not zu geraten"[1]).

---

[1]) W. v. Hermann, Staatswirtschaftliche Untersuchungen, S. 151. München 1874.

Schluß: **Kunstpolitik**

§ 22. Kunstwirtschaftliche Theorien.

Die ganze Ökonomie der Kunst beherrscht der Widerstreit zwischen den kunsttechnischen und kunstwirtschaftlichen Zielen des Künstlers. Die künstlerisch vollkommenste Leistung aber ist auch die kulturell wertvollste und so folgt aus jenem Gegensatz wieder ein Konflikt zwischen den künstlerischen Interessen des Wirtschaftslebens und den wirtschaftlichen Lebensinteressen des Künstlers; das volkswirtschaftliche Verdienst und der privatwirtschaftliche Verdienst des Künstlers sind häufig konträre Begriffe.

Die Absicht, diese unheilvollen und anscheinend unheilbaren Gegensätze auszugleichen, hat zu mancherlei kunstökonomischen Versuchen und Theorien geführt. Keine Forderung hat mehr Anklang bei der Künstlerwelt gefunden, als der Ruf nach einer völligen Emanzipation des Künstlers von jeder wirtschaftlichen Bindung. Durch Richard Wagners „Kunst und Revolution", durch Ludwig Pfaus „Kunst und Ökonomie" klingt der Gedanke, daß alle Kunst aufhöre, wenn sie der Bedarf in seine Dienste herabzwinge, und eine ähnliche Auffassung spricht aus von Hermanns Worten: „Wer sie (die Kunst) üben will, muß wirtschaftlich frei stehen." Ich glaube nicht, daß uns gedient wäre oder dem Künstler, würde man ihn ganz vom Erwerbszwang befreien. Es wäre von Übel für das Leben; denn die Kunst würde noch mehr dem Bedarf entfremdet und kulturwidrig und wirtschaftsfeindlich wäre es, wenn unterschiedslos auch die Künstler keine wirtschaftliche Rücksicht mehr mit den Forderungen der Wirklichkeit verbände, die wohl Nützlichkeiten, aber keine Kulturwerte zu schaffen vermögen. Auch für die Kunst wäre es von Vorteil, wenn diese

Maler durch Erwerbsrücksichten von einem Gebiete ferngehalten würden, für das ihr Können sie nicht berechtigt, ihre Kräfte nicht ausreichen. Der Kunst würden zudem noch mehr unfähige Elemente zuströmen und so die beruflichen Mißstände, die dadurch verursacht sind, und die volkswirtschaftlich unerwünschte Produktion gemehrt. Endlich liegt im wirtschaftlichen Ringen ein wertvolles, erzieherisches Element. Im Kampfe erst stählen sich und wachsen die Kräfte, erweist sich, was lebensfähig ist, und vollzieht sich die Auslese der Tüchtigsten.

Noch weniger freilich möchte ich die gegenteilige Ansicht billigen, daß sich die Kunst den wirtschaftlichen Imperativen fügen und unterordnen müsse. Das hieße, das Wesen der Kunst und ihre Kulturmission verkennen, ihre besten Kräfte lahmlegen. Sollen wir Gerhard Dou über Rembrandt stellen? Die Volkswirtschaftslehre weiß wohl die wirtschaftliche Existenzberechtigung eines Faktors auch aus anderen Momenten als seiner ökonomischen Natur herzuleiten. Eine Volkswirtschaft, die in der Kunst nicht mehr sehen will als eine Erwerbstätigkeit, die einen relativen Bedarf decken soll, und den Geschäftssinn als erste Künstlereigenschaft betrachtet, beraubt sich einer der wertvollsten Hilfskräfte und versteht sich schlecht auf ihren eigenen Vorteil.

Auch Ruskins Lösungsversuch kann nicht befriedigen. Derselbe Gedankengang, der ihn zu der unzeitgemäßen Anschauung führte, daß eine künstlerische Kultur auf dem Boden der modernen Wirtschaftsordnung und als deren Rahmen unmöglich sei, brachte ihn zu der Überzeugung, daß dem Künstlertum nur durch Vernichtung der neuen Wirtschaftsmächte und Rückbildung zur mittelalterlichen Gewerbeverfassung geholfen werden könne. Er übersah auch hier, daß der Zwiespalt zwischen dem technischen Ziele und den Erwerbsinteressen des Künstlers in der Wesensverschiedenheit der Prinzipien begründet ist und die ganze Geschichte des Künstlerberufes, auch die Zeiten nicht kapitalistischer Auffassung der Dinge, beherrscht. Der Gegensatz blieb latent, solange das wirtschaftende Individuum seine primitiv-ästhetischen Bedürfnisse selbst im Wege der Eigenproduktion deckte. Er setzte ein, als der Maler Erwerbszwecke zu verfolgen begann, und trat um so

schärfer hervor, je mehr im Wirtschaftsleben Arbeitsspezialisierung und Materialismus die Oberhand gewannen und auf geistigem Gebiete die Extensität der Lebensansprüche und die künstlerischen Probleme wuchsen. Der Interessenkonflikt mußte so allerdings am fühlbarsten in unserer Epoche zutage treten, doch ist er keineswegs eine spezielle Folgeerscheinung der modernen Wirtschaftsorganisation.

Damit stürzt auch die Folgerung, die Ruskin zog und die jedem weiteren Lösungsversuch von vornherein den Boden entziehen würde: *eine künstlerische Kultur unseres Wirtschaftslebens ist möglich.* Mehr noch, sie ist notwendig. Nur verlangen die neuen Verhältnisse, entsprechend der veränderten ökonomischen Basis, eine künstlerische Kultur neuen Charakters. Gerade die Neugestaltung unseres Wirtschaftslebens hat, wenngleich ihre Grundlagen, der kapitalistische Großbetrieb, die Maschine und die Massenproduktion, eine Antithese der künstlerischen Produktionsweise darstellen, eine außerordentliche Steigerung des Wohlstandes, der geistigen Bedürfnisse und der technischen Möglichkeiten heraufgeführt und damit der Kunst eine breitere Basis zu fruchtbarer Tätigkeit gegeben und neue Arbeitsgebiete erschlossen.

Ein Vorschlag, der den Interessen der Gesamtheit wie denen des Künstlers Rechnung tragen will, muß von dem Gedanken ausgehen, daß es nicht gilt, *den Künstler gegen unsere Wirtschaftsordnung, sondern in ihr existenzfähig* zu machen und daß es weder angängig ist, ihn schlechthin jeder wirtschaftlichen Rücksicht zu entbinden, noch auch rationell, sein Künstlertum dem Erwerbszwange zu opfern. Es muß das Ziel unseres Strebens sein, jede künstlerische Kraft *nach Maßgabe ihres Könnens und Leistens* dem Zwang wirtschaftlicher Hemmungen soweit zu entziehen, daß sie zu voller Entfaltung gelangen kann, und sie bis zu den letzten Möglichkeiten dem Wirtschaftsleben und der Kultur nutzbar zu machen.

Im allgemeinen wird also die *Aufgabe* darin bestehen, dem Künstler in Anbetracht des großen Nutzens und der großen Schwierigkeiten seines Berufes die Existenz zu erleichtern; es gilt zu dem Zwecke, die wirtschaftlichen Grundlagen der Kunst so zu gestalten, daß gute Kunst entsprechenden Lohn

findet, und jeden an den Platz zu stellen, wo ihn das Leben braucht und er sein Leben gewinnen kann.

Wo sich aber in der Menge ein Genie von kulturbildender Kraft, ein Meister von besonderer Entwicklungsfähigkeit und besonderem Entwicklungswert hervortut, da beschränkt sich die Aufgabe nicht auf eine wirtschaftliche Stützung und Förderung. Vornehmste Pflicht und wohlberechnetes Interesse der Gesamtheit ist es, die Edelsten und Besten vor jeder Fesselung ihrer Gestaltungsfreiheit zu bewahren, sie aus dem Kampf ums Dasein zu erlösen, um ihre Gaben voll der Kultur zu gewinnen.

Die Bedarfskunst dient Gegenwartsinteressen und erscheint daher an sich zur Erwerbstätigkeit geeignet, hat jedoch gegen besonders ungünstige Existenzbedingungen anzukämpfen; ihr gegenüber genügt es daher, eine Besserung ihrer wirtschaftlichen Grundlagen heraufzuführen. Die Evolutions- und Revolutionskunst, die, weil Zukunftswerte schaffend, nicht zur Grundlage einer Erwerbswirtschaft gemacht werden kann, gilt es wirtschaftlich unabhängig zu stellen.

An diesem Erfolge sind gleicherweise Künstlerschaft und Gesellschaft interessiert. Der Gesellschaft und der Künstlerschaft wird denn auch die Verwirklichung des vorbezeichneten Zieles zufallen. Zu Trägern der gesellschaftlichen Fürsorgetätigkeit für die bildenden Künste sind vorzugsweise die gemeinwirtschaftlichen Körperschaften berufen; sie können in diesen Bestrebungen zum Teil durch gemeinnützige Vereinigungen und gemeinsinnige Männer wirksam unterstützt werden. In erster Linie aber erscheint die ökonomische Förderung des Künstlers nach Maßgabe seines Leistungsvermögens für die Gesamtheit als eine ideale Kulturaufgabe, eine der vornehmsten Pflichten des Staates.

§ 23. Kunstpolitische Postulate.

a) Kunstpolitik, Sozialpolitik und Wirtschaftspolitik.

Gegen die Forderung einer ausgedehnten gemeinwirtschaftlichen Kunstpflege, die bis auf Platos Idealstaat zurückgeht, wird häufig Widerspruch erhoben. An eine „platonische Liebe“

des Staates zur Kunst können viele nicht glauben und wollen lieber jede Staatshilfe missen, als die Gefahr einer Vergewaltigung der ästhetischen Idee, einer Zwangskunstrichtung heraufzubeschwören. Sie greifen mit diesem Argument nicht das Mittel, sondern nur seine unrichtige Anwendung an.

Ein Einzwängen der Kunst in vorgeschriebene Formen und Formeln wäre allerdings kultur- und kunstfeindlich; es widerspräche geradezu der kunstpolitischen Aufgabe des Staates, jede ästhetisch produktive Kraft im Gesamtinteresse vor wirtschaftlichen Hemmungen ihrer höchst möglichen Entwicklung zu bewahren. Opportunistisch ist in gewissem Sinne auch jede liberale staatliche Kunstpflege, ja diese trägt reichere Früchte als die Bevorzugung einer offiziellen Kunstrichtung. Denn abgesehen davon, daß die Fürsorge für die Künstlerschaft als einen ebenso hilfsbedürftigen wie für die Gesamtheit wichtigen Stand zu den eigentlichen Pflichten des Staates als Hüter des Gesamtwohles gehört, unterstützt eine rationelle Kunstpolitik die allgemeine sozialpolitische wie wirtschaftspolitische Tätigkeit des Staates auf das beste und er wird in dieser Richtung um so größeren Vorteil haben, je weniger er die Künste in seine Dienste und Anschauungen zwingt, je mehr er freie Entfaltung jeder Anlage gewährleistet.

Dank den modernen sozialreformatorischen Bestrebungen ist die Bedeutung einer planmäßigen Sozialästhetik für die allgemeinen Ziele aller Sozialpolitik gegen die anfangs skeptische Anschauung der klassischen Nationalökonomie zu ungeteilter Anerkennung gelangt. Die ästhetische Bildung eines Volkes ist eines der wesentlichsten Momente seiner kulturellen Hebung und der Entwicklung seiner immateriellen Kräfte. Mehr als alle Offenbarung erlöst und läutert die Kunst alle gottähnlichen Kräfte im Menschen, schafft jedem sein Ideal ins Leben und sucht den höchsten Menschheitszielen und Menschheitsgedanken Gestaltung. So wird die Kunst und die Kunstpolitik „eine Sache des allgemeinsten Volksinteresses, eine große Volksangelegenheit von religiöser Bedeutung“[1]; „les initiateurs des

[1] O. J. Bierbaum, Neue Kunst. Magazin für Literatur 62. Jahrg., Nr. 20.

masses, les prêtres d'une réligion sans dogme" nennt Fouillé[1]) die Künstler. „L'art est social non pas seulement parce qu'il a son origine et son but dans la société réelle ... mais parce qu'il crée une société idéale, où la vie atteint son maximum d'intensité et d'expansion. Il est ainsi une forme supérieure de la sociabilité même et de la sympathie universelle qu'elle développe." „L'émotion artistique est donc essentiellement sociale; elle a pour resultat d'agrandir la vie individuelle en la faisant se confondre avec une vie plus large et universelle. Le but le plus haut de l'art est de produire une émotion esthétique d'un caractère social." „Il faut pour assurer la synergie sociale, produire la sympathie sociale: c'est le rôle de l'art"[1]). Man kann den sozialen Wert der Künste nicht besser darlegen, als es Marcel Guyau und André Fouillé, sein Interpret, mit diesen Worten tun. Die bildenden Künste haben dabei eines vor den redenden Künsten voraus; sie veredeln nicht nur das Innenleben sondern auch das äußere Leben des Individuums und des Volkes.

Nach Wurzel, Wesen und Wirkung ist die Kunst ein soziales Phänomen; die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes wird so von unabsehbarem Wert für die Evolution der Gesellschaft. „Sozialpolitik, Sozialethik, Sozialästhetik, sie bilden ein untrennbares Ganzes"[2]).

Die Erkenntnis der Nützlichkeit und Notwendigkeit einer staatlichen Kunstpolitik im Hinblick auf ihre sozialen Rückwirkungen wuchs, seitdem sich die Einsicht Bahn gebrochen, daß die soziale Frage unserer Zeit nicht bloß eine Magenfrage ist, daß es sich vielmehr um eine Hebung des gesamten standard of life der Masse, um ihre Rettung aus psychischer Verkümmerung nicht minder wie aus materiellem Elend handelt. Mit Hilfe der Kunst suchte man den sozialen Kämpfen einen versöhnenden und edleren Charakter zu geben, ohne die kulturnotwendige Differenzierung der Klassen aufzuheben, und durch Anteilnahme des ganzen Volkes an den ästhetischen Gütern

---

[1]) M. Guyau, L'art au point de vue sociologique (Préface par A. Fouillé), p. VIII, IX; 21. Paris 1903.

[2]) E. Reich, Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen, S. 304. Leipzig 1894.

und Genüssen ein Zusammenfinden und Zusammengehen der Stände zu erleichtern. Die Kunst trägt heute auch dem Besitzlosen Schönheit in sein Leben und führt das Volk wie den einzelnen zu innerer Vervollkommnung und Harmonie. Sie hat die Annäherung der Klassen zum Teil auch dadurch bewirkt, daß sie den Arbeiterstand und sein Elend den gebildeten Kreisen menschlich näher brachte. So wird die Kunst ein Mittel zur Bindung über den Klassen und eine Quelle reineren Lebensgenusses. In diesem Sinne konnte sie Nietzsche[1]) als „eine Schutzanstalt für die ferne Zukunft" bezeichnen. Die richtige Betonung und Beachtung der Gefühlsbedürfnisse neben den materiellen Ansprüchen bedeutet einen gewaltigen Fortschritt in den sozialpolitischen Bestrebungen; die Pflege der Künste durch den Staat erscheint so als eine soziale Frage von besonderem Wert für die Lösung ‚unserer sozialen Frage'.

Auch zwischen der Kunstpolitik und der Arbeiterwohlfahrtspolitik besteht ein innerer und inniger Zusammenhang. Das Recht der Arbeit hat Zeiten der Ruhe und Erholung in den Arbeitsprozeß eingestreut. Die Erziehung zu guter Verwendung der gewonnenen Stunden erscheint als wertvolle Ergänzung; die sozialpolitischen Gesetze, die dem einseitigen Arbeitszwang eine Milderung, dem Arbeitsprozeß eine rationelle Orientierung zu geben bemüht waren, haben keinen besseren Bundesgenossen als die Kunst. Die Arbeit selbst wird gehoben durch die ästhetische Schulung des Arbeiters und die ästhetisch-qualitative Gestaltung der Produktion. Es wird dadurch Freude an der Arbeit erweckt, die Arbeitstätigkeit veredelt und der Maschine in erhöhtem Maße die Mitwirkung qualifizierter menschlicher Kräfte beim Produktionsprozeß aufgenötigt. Die Mitarbeit der Künste bei der Produktion erhöht die Würde der Arbeit und den Wert der Arbeitsleistung.

Ein großer Teil der kunstpolitischen Aktionen der gemeinwirtschaftlichen Körperschaften und gleicher Bestrebungen gemeinnütziger Vereine, nämlich deren gesamte Tätigkeit auf dem Gebiete der Sozialästhetik, ist denn auch nicht dem Ge-

---

[1]) Fr. Nietzsche, Aus dem Nachlaß, S. 74—77.

danken einer wirtschaftlichen Förderung der Künste, sondern sozialpolitischen oder wirtschaftspolitischen Erwägungen entsprungen. Denn auch die wirtschaftspolitischen Ziele des Staates werden durch eine ausgedehnte Fürsorgetätigkeit für die Künste außerordentlich gefördert. Das gilt für die Gewerbepolitik. Viele Industrien beruhen auf der künstlerischen Arbeit, wenige können ihre Mitwirkung ganz entbehren; und mit der künstlerischen Schulung des Arbeiters und der Mitarbeit des Künstlers mehrt sich die Leistungsfähigkeit dieser Gewerbe. So wurde die „Rückkehr zur Kunst" die Losung zur Hebung von Handwerk und Industrie. Das gilt aber auch von der Handelspolitik; denn die Konkurrenzfähigkeit unserer Ware auf dem Weltmarkt hängt von ihrer Qualität ab, davon, „daß wir Arbeit liefern, bei der nicht bloß die nackte Arbeit an sich bezahlt wird, sondern wo Geist, Geschmack, Form, Farbe, Stil bezahlt werden"[1]). Bei den Nationen, deren wirtschaftliche Stärke in der Fertigfabrikation beruht, zeigt sich mehr und mehr die Tendenz, daß neben Wissenschaft und Technik nun auch die Kunst eine führende Rolle im Wirtschaftsleben einnimmt. Englands Sieg über Frankreich im 19. Jahrhundert entschied sich erst, als eine überlegene Gewerbekunst sein maschinelles Übergewicht veredelte. Mit Zinsen und Zinseszinsen lohnt so die Kunst jede verständige Förderung, eine großzügige Kunstpflege ist für den modernen Industriestaat eine unerläßliche wirtschaftliche Forderung. Den Markt wird sich ein industrietreibendes Volk nur dann dauernd behaupten können, wenn es qualifizierte Arbeitsprodukte liefert. „Den Spielraum des Lebens, den wir unserem Volke von Herzen wünschen, können wir ohne Erhöhung seiner künstlerischen Leistungen gar nicht erlangen"[2]).

Ein Hinweis darauf, welch große Werte die Kunstschätze im Vermögen der Individuen wie der Nationen darstellen und welche Bedeutung dem künstlerischen Renommee für die Zuleitung von Reichtümern durch den Fremdenverkehr zukommt, mag weiter dartun, wie vorteilhaft es auch vom rein finanziellen Standpunkt ist, „den Genius zu bewirten".

---

[1]) F. Naumann, Die Kunst im Zeitalter der Maschine, S. 13. Berlin-Schöneberg.

[2]) F. Naumann, Die Kunst im Zeitalter der Maschine, S. 14.

Der Künstler ist der Träger einer gesellschaftlich wichtigen, außerwirtschaftlichen Tatsache im Wirtschaftsleben; das rächt sich an seinem eigenen wirtschaftlichen Interesse. Pflicht der Gesellschaft ist es, ihm dafür Ersatz zu bieten. Letzten Grundes ist es die Gesellschaft selbst, die ideell wie materiell gewinnt, wenn sie die ökonomische Sorge des Künstlers, soweit es sein Können rechtfertigt, auf sich nimmt, um seine Talente voll und am rechten Platz tätig werden zu lassen. Eine ausgedehnte Kunstpolitik ist wohl berechtigt und wohl berechnet.

Der Künstler ist, wenn er nicht im Verlagssystem arbeitet, nicht ein Arbeiter, der für seine Arbeit ein festes Entgelt erhält, sondern ein Unternehmer, dessen Lohn sich nach dem Arbeitserfolge bestimmt. Sein Lohn hängt also zum Teil von Umständen ab, die ganz außerhalb seiner Macht liegen, die in gesellschaftlichen Verhältnissen, dem Bildungsniveau, den ästhetischen Interessen und dem Wohlstand des Volkes begründet sind. Der Staat — ihn nenne ich als höchste gesellschaftliche Einheit — muß also in doppelter Beziehung tätig werden. Er muß einmal auf die gesellschaftlichen Grundlagen der Ökonomie des künstlerischen Schaffens und anderseits zwecks vollkommener und kraftentsprechender Nutzung des produktiven Könnens unmittelbar auf die Produktion einwirken. Als Maßnahmen der ersteren Art erscheinen die Kunsterziehung, der öffentliche Kunstkonsum und die gebührende Berücksichtigung des Künstlergewerbes in Fragen der allgemeinen Wirtschaftspolitik; die Produktion kann er zweckdienlicherweise nur durch eine rationelle Kunstfachunterrichtspolitik beeinflussen.

b) Einwirkungen auf den Kunstkonsum.

Die Mehrung und Bildung des Kunstbedarfs erscheint als erste und nächstliegende Maßregel; so wird die Sozialästhetik zu einem wichtigen Teile der Kunstpolitik.

Die Idee einer Popularisierung der Kunst hat Gegner nicht nur in den Reihen derer gefunden, die überhaupt der Kunst die wirtschaftliche Berechtigung abgesprochen oder ihren wirtschaftlichen Wert skeptisch beurteilen, sondern auch unter den Vor-

kämpfern für eine künstlerische Kultur unserer Zeit, aristokratischen Ästhetennaturen, denen Kunst ein nur für ästhetische Gourmands genießbares, der Masse unzugängliches Gut bedeutet und die in einer „Kunst für alle" eine Erniedrigung der Würde der Kunst und des Niveaus der künstlerischen Produktion sehen. Unbeirrt durch solche Anfechtungen haben weitherzige Philanthropen im Glauben an die eudaimonistische und ethische Mission der Kunst und weitsichtige Sozialpolitiker in der Erkenntnis ihres gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Wertes die ästhetische Erziehung des Volkes nach Kräften zu verwirklichen gesucht.

Haben diese Bestrebungen nicht nur eine Ausbreitung der Kunstl i e b e , sondern eine E r z i e h u n g z u m K u n s t v e r s t ä n d n i s im Auge, so sind sie auch vom künstlerischen Standpunkte aus nur zu begrüßen. Denn das Kunstbedürfnis hat an sich eine Tendenz zu wachsender Expansion. Diesen Entwicklungsgang fördern, heißt nur, dem Künstler eine breitere wirtschaftliche Basis für seine Tätigkeit schaffen und den Kulturfortschritt fördern, und gibt außerdem die Möglichkeit an die Hand, den jungen Bedarf in die richtigen Bahnen zu leiten. In der zunehmenden Ausdehnung des Kunstbedürfnisses liegt, wie die moderne Entwicklung lehrt, bei allem kulturellen und kunstwirtschaftlichen Wert eine große Gefahr, die Gefahr ästhetischer Verirrungen der Konsumenten und einer Verständnislosigkeit für Qualitätsleistung. Es handelt sich also darum, den guten Kern von allen Schlacken zu befreien, den neugewonnenen Kräften die volkswirtschaftlich wie kunsttechnisch erwünschte Richtung und Stärke zu geben. Der extensive Bedarf muß zu Intensität und Kultur, der erwachte oder erweckte Genußtrieb zur Genußfähigkeit erzogen werden.

Wird die Forderung der Kunsterziehung in diesem Sinne verstanden und demgemäß das Hauptgewicht auf Erziehung zu i n n e r e m Erfassen der künstlerischen Darstellung gelegt, dann wird dadurch auch weder eine Mehrung des Dilettantismus noch eine Verallgemeinerung der hohlen Schöngeisterei zu befürchten sein.

Die Kunsterziehung muß e i n s e t z e n b e i m K i n d e, das noch unverbildet und nicht abgestumpft durch das Leben eine Welt von künstlerischen Anlagen in sich trägt: sonnige

Phantasie und ein offenes Herz und die köstliche Gabe, alles Leid weher, alle Freude heller zu fühlen. Sie muß sich aber auch weiter auf die Gemütsbildung des Erwachsenen erstrecken. Der Weg, auf dem sie das Ziel erreichen wird, ist die Erziehung des Auges, des Empfindens und des Intellektes zu Aufnahmefähigkeit und Urteilsfähigkeit.

In Deutschland wurde Lichtwark der Vorkämpfer der Erziehung zur Kunst. Von vielen Seiten wurden seine Anregungen aufgenommen und weitergeführt; noch aber ist die Idee nicht allgemein durchgedrungen und wenig erst zu ihrer Verwirklichung praktisch geleistet worden.

Die Erziehung des Kindes setzte sich die Bewegung für „Kunst im Leben des Kindes" zum Ziel. Zahlreiche Kindergärten widmen mit gutem Erfolge dem Zeichen- und Handfertigkeitsunterricht fürsorgliche Pflege. Die Hauptarbeit auf diesem Gebiet fällt aber der Schule, zunächst der Volksschule zu. Hier ist auf die Initiative Kerschensteiners, Hirths, Konrad Langes u. a. manches geschehen; viel bleibt noch zu tun übrig. Weder das engherzige System unserer Lehrerbildung noch unsere formale Unterrichtsmethode, die wenig im Einklang steht mit den pädagogischen Prinzipien eines Comenius oder Pestalozzi, scheinen zur Gemütsbildung geeignet. Der künstlerischen Erziehung muß in der Schule größeres Gewicht beigelegt und eine andere Lehrart zugrunde gelegt werden. Eine theoretische Unterweisung des Kindes wird natürlich wenig erreichen; aber auch ein rein schematischer Zeichenunterricht erfüllt nicht unsere Forderung. Der Hauptgesichtspunkt muß sein, eine Verbildung des natürlichen Kunsttriebes im Kinde durch die intellektualistische Erziehung zu verhüten und durch praktische Betätigung und durch lebendige Anschauung des Schönen in der Natur wie in der Kunst aus den Anlagen des Kindes einen Hang zum Schönen und eine innere künstlerische Anschauung zu bilden; neben der Freude am Gegenstand muß in ihm auch Empfindung für die Schönheit seiner Formen und Farben geweckt werden. Welch reiche Kräfte hier der Lösung harren und welch überraschende Erfolge von einer planmäßigen, von ehrlicher Begeisterung getragenen künstlerischen Schulung des Kindes, die sich von aller

Schablone freihält und das Kind zu ästhetischer Empfänglichkeit und selbständiger Verarbeitung des Gesehenen anzuregen sucht, zu erwarten sind, das hat in großartiger Weise die Ausstellung von Schülerarbeiten auf der Ausstellung München 1908 bewiesen.

Der obligatorische Volksunterricht gilt als eine der höchsten Errungenschaften unserer Zeit. Es ist nur eine notwendige Konsequenz des begonnenen Werkes, den Bau nicht im Rohen zu lassen und im Volke nicht nur die unbefriedigende Ahnung höherer Genüsse zu erwecken, sondern ihm durch Erziehung zur Kunst ein wirkliches Bildungsniveau und inneren Gewinn zu geben. Für die Kunst und ihr Gedeihen aber ist Halbbildung schlimmer noch als unverdorbene Naivität.

Ähnlich wie in den Volksschulen ist auch an den Fortbildungsschulen dem Kunstunterricht in den letzten Jahrzehnten größere Aufmerksamkeit geschenkt worden. Anstalten zur künstlerischen Schulung der Gewerbetreibenden bestanden schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gingen aber größtenteils in den Stürmen der Revolution und der Befreiungskriege unter. Erst in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts führte das englische Vorbild auch in Deutschland wieder zur Begründung kunstgewerblicher Lehranstalten; nach Lehnert zählte man „im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts . . . in Deutschland etwa 60 Kunstgewerbe- und Fachschulen“; dazu kommen noch Vereins- und Innungsschulen. Ihre Organisation gilt als mustergültig, der Kunstunterricht als fortschrittlich und es werden große Aufwendungen dafür gemacht.

Schlimm ist es an den Mittelschulen bestellt. An den Gymnasien wird die ästhetische Erziehung über der Schulung des Denkvermögens ganz vernachlässigt. Ein obligatorischer Zeichenunterricht besteht nur in den untersten Klassen und behandelt ausschließlich geometrisch stilisierte Ornamente; in den höheren Klassen ist er nur fakultativ und das erfreulichste Ergebnis dabei ist, daß sich in der regen Beteiligung eine große Lust am Zeichnen ausspricht. Der theoretische Unterricht, der hier einsetzen müßte und nun dem Schüler einen höheren Standpunkt in den Künsten geben sollte, erschöpft sich zu ausschließ-

lich in einer gründlichen historischen Betrachtung der Antike; damit endet die humanistische Kunstbildung.

Auf den Universitäten sieht es nicht besser aus. Wohl werden vom Katheder herab Gesetze und Theorien der Ästhetik und die Kunstgeschichte als eine vom Leben abgeschlossene Disziplin gelehrt. Mit den künstlerischen Bestrebungen der eigenen Zeit wird der Student nur in seltenen rühmlichen Ausnahmefällen bekannt gemacht; nur in ungenügender Weise ist ihm Gelegenheit gegeben, zu eigener kritischer Anschauung und in ein engeres Verhältnis zum Schönen zu gelangen. Ruskins Oxforder Lehrsystem hat keine Nachahmung gefunden. Kunstwissen wird dem Lernbegierigen bestenfalls mit ins Leben gegeben, Kunstliebe und Kunstempfinden nicht.

Und nirgends wäre der Boden besser bereitet, warmherzige Freunde und Kenner der Kunst zu erziehen, als in diesen jungen Leuten, deren Sinne bereits geschärft und noch bildungsfähig sind, in diesen Herzen voll Schönheitsdurst und Sehnsucht nach einem Ausgleich der harten exakten Logik und materialistischer Erwägungen durch die Künste.

Eine Kunsterziehung, die erst später einsetzt, kann gleiche Wirkung nicht erlangen. Beim Erwachsenen, dessen Kräfte nicht vorher geschult wurden, sind die Sinne stumpfer, die Begeisterungsfähigkeit geringer, Interesse und Zeit mehr absorbiert. Gleichwohl kann auch hier noch viel Gutes erreicht werden. Galt es bei der Jugend, aus vorhandenen Keimen ästhetische Energien zu entwickeln, so ist hier die Aufgabe mehr negativen Charakters; es gilt anzukämpfen gegen die Indifferenz des Publikums gegenüber der Kunst und gegen die Verbildung und Unselbständigkeit seines Geschmackes. Auch dadurch mag es gelingen, guter Kunst den Weg zum Erfolg zu ebnen. Eine Unterweisung ist nur im beschränkten Maße und zwar durch Einzelvorträge und Kurse mit Demonstrationen möglich. Die besten Erfolge werden durch die Vorführung guter Kunst erreicht werden: durch Schaffung eines künstlerischen Milieus, durch Verbreitung guter, billiger Werke, durch Museen und Ausstellungen. Nach Möglichkeit ist die Verbindung sachkundiger Leitung mit unmittel-

barer Anschauung in Form von Führungen und Erläuterung durch berufene Männer anzustreben.

Unrichtig aber wäre es, die Aufgabe einer Volkserziehung zur Kunst mit der Bildung der ärmeren Klassen erfüllt zu sehen. Sozialpolitische Motive wirken dahin, daß dies meist als einziger Inhalt der Kunsterziehung betrachtet wird. Es kann nicht nachdrücklich genug darauf hingewiesen werden, daß es nicht minder nottut, die gebildeten und wohlhabenden Kreise, vor allem den Mittelstand, ihrer Gleichgültigkeit und dem lächerlichen Salonästhetentum zu entreißen, in ihnen echte Freude an echter Schönheit zu wecken und zu vertiefen. Wer Gelegenheit hatte, das Interesse kennen zu lernen, das seitens der Arbeiterschaft den Bestrebungen entgegengebracht wird, sie mit der Kunst, vor allem mit der zeitgenössischen Kunst, vertraut zu machen, der wird bei einem Vergleich zu einem für die mittleren Stände nicht eben rühmlichen Resultat kommen.

„Es braucht nicht betont zu werden," schreibt Damaschke[1]), „daß gerade auf dem Gebiet der Bildungsbestrebungen für Erwachsene ungemein viel auf das ‚wie' ankommt." Wie der Kunstunterricht dem Charakter der Anstalt und dem Niveau der Vorbildung ihrer Schüler entsprechend verschieden gehandhabt werden muß, müssen auch die für Erwachsene berechneten Vorträge und Vorführungen nach Art und Ort auf das Publikum Rücksicht nehmen, an das sie sich vorzugsweise wenden wollen.

Ein besonderes Kapitel in der Frage der Kunsterziehung bilden die Sammlungen und Ausstellungen; sie sind nicht nur die besten Mittel zur Kunsterziehung sondern auch ihre notwendige Ergänzung, indem sie die Möglichkeit geben, den Kunstsinn auszuleben. Aus diesem doppelten Gesichtspunkte erscheinen Museumsgründungen und Ausstellungsveranstaltungen nützlich und nötig. „Es sollte von Staats und Gemeinde wegen viel mehr geschehen, die fertigen Werke dem Volke in allen Formen der Öffentlichkeit zuzuführen. Bei dem

---

[1]) A. Damaschke, Aufgaben der Gemeindepolitik, S. 44. Jena 1904.

unermeßlichen Einfluß der Künste und der schönen Literatur auf die Veredelung des Volksgefühls, dieses geistigen Lebenszentrums der Gesellschaft, sind fruchtbare Ausgaben öffentlicher Gelder für die Verbreitung und Aufführung schöner Darstellungen ideeller Werte vollkommen begründet." Der Aufwand würde nicht einmal so groß sein, denn es kommt nicht sowohl auf die Kostbarkeit des Gebotenen als auf Form und Inhalt der Darbietung an: geschmackvolle Objekte in einer sowohl unterhaltsamen wie lehrreichen Art zusammenzustellen, das muß der leitende Gesichtspunkt der Veranstaltungen sein, die pädagogische Zwecke verfolgen.

Als besonders geeignete Mittel haben sich die Verleihung von Kunstwerken aus den großen Galerien an Provinzialmuseen und Filialmuseen, die öffentliche Schaustellung privater Sammlungen, die Veranstaltung von Wanderausstellungen und volkstümlichen Kunstausstellungen erwiesen. Was Museums gründungen betrifft, ist, seitdem Schäffle die oben zitierten Worte schrieb (1874), viel geschehen. Viel wichtiger ist heute eine Verbesserung der Museums technik zwecks rationeller Nutzbarmachung der vorhandenen Schätze; schon die rein wirtschaftliche Erwägung erfordert, daß die in unseren Museen investierten riesigen Summen auch wirtschaftlich genützt werden, d. h. die Sammlungen so organisiert werden, daß in der Tat das ganze Volk aus ihnen Erhebung und Belehrung schöpfen kann. Der Schauzweck der öffentlichen Sammlungen ist neben ihrem Studienzweck stärker zu berücksichtigen. Die Durchführung eines logischen Arrangements nach einheitlichen, instruktiven Gesichtspunkten, die Angaben der Meister und der lehrhaften Daten bei den Kunstwerken zwecks Ersparnis eines Kataloges für die ärmeren Besucher, eine möglichste Beschränkung der Eintrittsgelder mit Rücksicht auf die geringen der Masse für Genußgüter zur Verfügung stehenden Mittel, Vorträge und Führungen unter Zusammenfassung homogener Gruppen sind hier wichtige Maßregeln. Vor allem aber muß die Museumstechnik mit der auf bestimmte Stunden beschränkten Zeit der Arbeiterschaft rechnen. Insoweit durch Kürzung der Arbeitszeit, durch Lohnerhöhung und Hebung der wirtschaftlichen Lage ein größerer Aufwand an Zeit und Mitteln möglich gemacht ist, werden in

diesem Zusammenhange auch die sozialpolitischen Errungenschaften von Bedeutung.

„Alle diese Opfer, die der Staat für die ästhetische Erziehung des Volkes bringt, werden sich," wie Waentig[1]) hervorhebt, „auch wirtschaftlich bezahlt machen." Aber auch ihre Rückwirkung auf die ökonomische Stellung der Künstler und die Qualität der künstlerischen Produktion muß hoch eingeschätzt werden. „We address ourselves in vain to the education of the artist," schreibt Ruskin, „while the demand for his work is uncertain or unintelligent." „And the best education," meint er an anderer Stelle, „which the operative can receive is the refusal of bad work and the acknowledgement of good"[2]). Hier versagt jedoch die Mehrzahl des Publikums. Eines der Grundübel unserer Epoche ist die Plumpheit, der Mangel an Schulung des Massengeschmacks; es war deshalb niemals die Zahl verkannter Meister und die Menge unkünstlerischer Produktion größer als in Holland am Ende des 17. und im 18. Jahrhunderts und in den Kulturländern des 19. Jahrhunderts. Die Erziehung zum Bedarf und des Bedarfs beseitigt die erste Ursache unserer Künstlernot, den „Zwiespalt zwischen dem künstlerischen Auffassungsvermögen des Publikums und der künstlerischen Tat"[3]). Sie fördert die Zunahme des Kunstinteresses im Publikum und hebt seine Geschmacksreife und Urteilssicherheit; sie ermöglicht es so dem Talent, sein Können frei zu entfalten, ohne sich damit dem Verständnis und Bedürfnis zu entziehen, und der Schundproduktion wird mit der Veredelung des Geschmacks die einzige Existenzberechtigung, der entsprechende Bedarf, und die Existenzfähigkeit genommen.

Sind die Produktionsbedingungen in dieser Weise verändert, dann kann auch vom Künstler verlangt werden, daß er von diesem Bedarf ausgehe und für ihn schaffe; in ihm wird er eine wirtschaftliche Grundlage zu künstlerischer Produktion finden. Ein Produzieren frei von der wirtschaftlichen Basis dieses verfeinerten Bedarfs ist — so paradox es klingen mag — ein Vorrecht der Besten. Nur das Genie hat das Recht, sich aus dem Massenleben zu stellen und seine Ziele in noch Höherem zu

[1]) H. Waentig, Wirtschaft und Kunst, S. 409. Jena 1909.
[2]) J. Ruskin, A joy for ever, par. 159, 165. London 1895.
[3]) H. v. Tschudi, Kunst und Publikum, S. 19. Berlin 1899.

finden als in der großen Aufgabe, seiner Zeit gerecht zu werden. Seine wirtschaftliche Sicherung muß denn auch durch andere Mittel erreicht werden, die später zu erörtern sein werden.

Die konsumtiven Wirkungen der Kunsterziehung des Volkes werden sich in erster Linie in der Vermehrung und Verfeinerung des psychologischen Konsums äußern. Aber auch die Nachfrage nach Werken der reproduktiven und angewandten Künste durch die gesamte Bevölkerung und, wenn auch die dringend nötige ästhetische Schulung der wohlhabenden Klassen erfolgt, auch die Kauflust des kaufkräftigen Publikums werden wachsen. Eine bedeutende Zunahme des Umsatzes setzt allerdings auch auf dem so vorbereiteten Boden noch eine Zunahme des allgemeinen Wohlstandes voraus; doch erscheint ein geschulter Bedarf immerhin als sichere Grundlage für die Rentabilität tüchtiger Kunst.

Als Hauptkonsumenten von Kunstwerken müssen die gemeinwirtschaftlichen Körperschaften selbst auftreten. Es genügt nicht, daß sie das Volk zur Kunstliebe aneifern, sie müssen auch selbst — dem Volke zu Ehr und Vorbild — eine großzügige Kunstliebe an den Tag legen. Aus dem Kultur- und Wirtschaftswert der Kunst und aus der Tatsache, daß dem modernen Massenbedarf nur beschränkte Mittel für Kunstzwecke zur Verfügung stehen, folgt eine *Pflicht zu öffentlichem Luxus in Dingen der Kunst*, eine Pflicht dem Volke und nicht minder der Kunst gegenüber. Ein ausgedehnter *öffentlicher Kunstkonsum* ist ein weiteres zweckdienliches Mittel der Kunstpolitik.

Staat und Gemeinde fungieren als Kunstkonsumenten, zunächst zur Deckung ihres *eigenen Bedarfs als selbständige Wirtschaftssubjekte*. Bei Errichtung und Einrichtung der öffentlichen Gebäude bietet sich ihnen reiche Gelegenheit, den Künsten würdige und lohnende Aufgaben zu stellen. Als die bedeutendsten Wirtschaftseinheiten sollen sie ihren Ehrgeiz darein setzen, auch die bedeutendsten und gewähltesten Auftraggeber und Käufer zu sein; ihr Beispiel wird wieder von Einfluß auf den Privatkonsum.

Ein noch größeres Feld zur Förderung der Künste eröffnet sich ihnen als Gemeinwirtschaften, denen die Befriedigung der *Kollektivbedürfnisse* der durch sie repräsentierten

Gesamtheit zufällt. Gerade die Befriedigung des Kunstbedürfnisses könnten sich mit Rücksicht auf ihre Lebsucht nur die Allerwenigsten gestatten, wenn nicht Stadt oder Staat hier tätig würden. Die wichtigsten Fälle solcher „Kollektivisierung" des Kunstkonsums sind die Beschaffung von Kunstwerken zu öffentlichem Schmuck und die Anlage und Vermehrung von öffentlichen Sammlungen.

Durch einen großen gemeinwirtschaftlichen Konsum kann die Volkswirtschaft am zweckmäßigsten der Kunst die nötigen Existenzmittel zufließen lassen, die ihr diese wieder mit hohen Zinsen zurückzahlen wird. Der Eigengebrauch wie der Kollektivkonsum der Stadt und des Staates ermöglicht es ihnen, die monumentale Kunst zu fördern, große Aufträge zu geben wie auch freie Schöpfungen zu verwenden oder Künstler zum Arrangement von Festen und Veranstaltungen zu Rate zu ziehen. Sie können so auf verschiedene Weise den Künsten reiche Mittel zuwenden und dienen dadurch zugleich ihrem eigenen Bedarf wie ihren kulturellen und wirtschaftlichen Zielen. Gar häufig jedoch wird über jenen Nützlichkeiten der Aufwendungen für Kunstzwecke ihr kunstwirtschaftspolitisches Ziel vergessen. Wo aber der öffentliche Kunstkonsum nicht von dem Gedanken einer Förderung der Künste getragen ist, wird auch der Erfolg zu diesem Ziele durch ungenügende Aufwendungen oder unzweckmäßige Verwendung nur ein unvollkommener sein.

Die Fürsorge für den Absatz von Kunstwerken, die durch einen ausgedehnten Eigenkonsum und durch die Mehrung der Nachfrage im Volke betätigt wird, erstreckt sich endlich auch auf den Export. Hier liegt speziell für Deutschland eine dringliche Aufgabe; denn die starke Kunstproduktion erheischt eine Eröffnung auswärtiger Märkte. Die an sich so förderliche Dezentralisation der deutschen Kunst hat auf der anderen Seite dazu geführt, daß sie im Auslande „als Konglomerat ohne klares Ziel" im ganzen wenig beachtet wird. Hier Wandel zu schaffen und für geregelte Absatzbeziehungen zum Ausland Sorge zu tragen, ist für die deutsche Kunst wie für die deutsche Industrie vonnöten. Voraussetzung für eine Hebung des Ansehens der deutschen Kunst im Auslande ist aber die Wahrung ihres Ansehens auf dem eigenen Markt

und die Fürsorge für eine gute Qualität der Exportware. Nur wo diese Vorbedingungen erfüllt sind, kann von einer weiteren Tätigkeit Erfolg erwartet werden. Das Bestreben, die deutsche Kunst auf auswärtigen Märkten einzuführen und ihr Anerkennung im Ausland zu erringen, hat einheimische wie ausländische Kunstfreunde, Händler und Vereinigungen wiederholt zur Veranstaltung deutscher Kunstausstellungen im Auslande veranlaßt. Das Reich sucht die Beteiligung der Künstlerschaft an auswärtigen Ausstellungen durch Subventionen oder Kostenübernahme zu fördern. Der Erfolg all dieser Bemühungen stand meist in auffallendem Mißverhältnis zu den Kosten. Wichtiger ist jedenfalls die erforderliche zollpolitische Berücksichtigung der bildenden Künste; der Einfuhrzoll nach den Vereinigten Staaten, der auch nach dem neuen Tarif (20 statt 30 Proz.) sehr hoch bemessen ist, bedeutet eine erhebliche Schädigung der deutschen Kunst und auch die ständig wachsenden Auslandszölle auf die Erzeugnisse der polygraphischen Gewerbe sind nicht ohne Rückwirkung auf die Künste.

Schließlich kann und muß auch durch gesetzliche Bestimmungen noch manches zur Besserung der Stellung des Künstlers geschehen. Eine Verlängerung des Urheberschutzes nach französischem Muster auf 50 Jahre, wie sie vielfach befürwortet wird, erscheint mir im Interesse der Gesamtheit nicht angebracht. Dagegen wäre in Anbetracht der besonderen Verhältnisse im Gebiete der Werkkunst eine gesonderte Behandlung dieses Kapitels unter Ausbau der im Kunstschutzgesetz enthaltenen Bestimmungen und unter spezieller Regelung der Beziehungen zwischen Fabrikant und Künstler wünschenswert. Unbedingt muß aber ein Verlagsrecht an Werken der bildenden Künste gefordert werden. Andere Gesetze, wie etwa ein Gesetz gegen Malmittelfälschung oder über künstlerische Wettbewerbe, könnten ebenfalls gute Folgen zeitigen.

c) Einwirkung auf die Produktion.

Der Schwerpunkt der kunstwirtschaftspolitischen Bestrebungen liegt in der unmittelbaren Einwirkung auf die Produktion. Es bleibt ein zweckloses Unterfangen,

den Geschmack des Publikums auf gute und beste Ware zu lenken und dieser einen großen Markt zu erschließen, wenn der Produzent selbst versagt. Hier muß zuerst eingesetzt werden, wenn es gelingen soll, unfähige und unehrliche Elemente von der Kunst fernzuhalten, den Begabten dagegen zu einer möglichst hohen Entfaltung ihres Talentes zu verhelfen und jeden von ihnen an den Platz zu stellen, zu dem ihn sein Können bestimmt und an dem er benötigt wird. Der einzige Punkt, wo die gesellschaftlichen Verbände in diesem Sinne wirksam eingreifen können, ist die Künstlererziehung.

Die Kunstakademie verleugnet in der heutigen Gestaltung ihr eigentliches Wesen als gewerbliche Fachschule und betont übermäßig ihren liberalen, wissenschaftlichen Charakter. Sie hat damit einen schädlichen Berufsdünkel genährt, die gewerbliche Leistungsfähigkeit der Künstlerschaft gemindert und den natürlichen Ausgangspunkt aller künstlerischen Tätigkeit, den Boden des Handwerklichen und die Fühlung mit dem Leben, aus den Augen verloren. Noch schlimmer wirkt ihr formalistisches, auf Mittelmäßigkeit gestimmtes Erziehungssystem; es nivelliert die Begabung, züchtet eine Durchschnittsanständigkeit und zieht ein großes Proletariat mit groß. Dabei vernachlässigt es die handwerkstechnischen Anfangsgründe und die allgemeine Bildung. Eine gründliche Reorganisation tut dringend not.

Diese Reorganisation wird sich in drei Richtungen zu betätigen haben: im Umbau des bestehenden Gebäudes, in der Errichtung eines Unterbaues, der es mit dem Leben und dem Gewerbe verbindet, und eines Überbaues, der die Tüchtigsten zu ihrer Kulturaufgabe hinüberleitet.

Die Reformakademie wird also drei Stufen umfassen: den kunstgewerblichen Unterricht, den Unterricht in den freien Künsten und die Kunstseminarien.

Das erste Erfordernis ist die organische Verbindung der Kunstgewerbeschulen mit den ‚Kunsthochschulen'; so will ich kurzerhand die Lehranstalten für die freien Künste bezeichnen, ohne ihnen aber damit ein höheres Ansehen verleihen zu wollen als den Kunstgewerbeschulen. Es ist vielmehr von Wichtigkeit für eine gedeihliche

Entwicklung der Kunst, die bestehende Überschätzung der Kunsthochschulen gegenüber den Kunstgewerbeschulen aus der Welt zu schaffen; hohe Kunst ist auch die angewandte Kunst und sie leistet dem Leben und der Kultur heute mehr als die freien Künste. Die Gleichwertigkeit beider Institute und die Notwendigkeit kunstgewerblicher Kenntnisse für jeden Künstler wird sich in der Verschmelzung innerhalb der Akademie auf das glücklichste manifestieren.

Mit einem für alle Künstler obligatorischen theoretischen und praktischen Kunstgewerbeunterricht hätte die akademische Erziehung zu beginnen. Er umfaßt eine gründliche Unterweisung im Zeichnen, eine erste Ausbildung im Malen und Modellieren; des weiteren ist der Schüler mit den Materialien und ihren Gesetzen und technischen Möglichkeiten vertraut zu machen. Ein besonderes Gewicht ist auf die selbständige praktische Werkstättenarbeit als Voraussetzung zum Verständnis für die Stilbedingungen der kunstgewerblichen Technik zu legen. Es ist nicht genug, daß unsere Fachgewerbeschulen den ausführenden Arbeiter künstlerisch vorbilden, auch der Künstler muß mit den Eigentümlichkeiten der Maschine und des gewerblichen Materials bekannt sein. Eine Erweiterung der allgemeinen Bildung, insbesondere eine Mehrung und Klärung der ästhetischen Empfindung und des Blickes für das Schöne durch Anregung, nicht durch Beeinflussung, hat den technischen Lehrgang zu begleiten.

Die Verbindung von Kunstgewerbe- und Kunsthochschule ermöglicht durch bessere Ausnutzung der Lehrmittel, Ersparnis an Lehrkräften und Zusammenlegung von Lehrfächern eine weitgehende Verbilligung und die wünschenswerte Leitung des gesamten Kunstunterrichts nach einheitlichen Prinzipien. Aber weniger darauf kommt es an als auf den erzieherischen, wirtschaftlichen und technischen Gewinn für den Künstler. Mit Recht erwartet Kalkschmidt heilsame Wirkungen davon, daß eine mehrjährige ernste Werkstättenarbeit dem Kunststudium viel von seinem verlockenden Nimbus nimmt und so zu Nutz und Frommen der Kunst und der Wirtschaft Müßiggänger und untaugliche Elemente abschreckt. Sie wird die „kavaliermäßige Auffassung der

Kunst“ eindämmen und vielleicht einigermaßen zu der idealen Anschauung wirken, daß die Arbeitsleistung im Berufe und nicht der Beruf an sich der Arbeit die Würde gibt. Als kostbarsten Gewinn wird sie den Lernenden zu rechter Zeit Maß und Richtung seiner Begabung erkennen lassen. Man kann dem Maler keinen besseren wirtschaftlichen Rückhalt mit ins Leben geben als den, daß man ihn durch solchen Lehrgang energisch auf die kunstgewerbliche Tätigkeit, ein wichtiges und zukunftsreiches Arbeitsgebiet, hinweist und dafür vorbildet. Die Werkkunst ist der Stamm, der die Kunst mit dem Leben verbindet; ihre Ausübung wird den Künstler zu den Wurzeln seines Berufes zurückführen und ihm Verständnis für die Anforderungen des Lebens und Rücksichtnahme auf sie lehren. Vor allem aber wird sie den Künstler zu den schweren Pflichten, die ihm seine Ungebundenheit und Selbstherrlichkeit im Leben auferlegen, durch „Gewöhnung der Zucht“[1]) vorbereiten und ihm Sinn für Wert und Wesen solider Technik und für gediegenes Material geben. Die Angliederung der kunstgewerblichen Schule bedeutet eine Verjüngung der Akademie; scheint doch heute erstere mehr produktive, letztere mehr reproduktive Menschen zu bilden. Und so ist es nicht zuletzt die Kunst, die durch eine derartige Verbindung mit dem Gewerbe gewinnt.

Die Einbeziehung der kunstgewerblichen Tätigkeit in den akademischen Lehrplan wurde daher im Zusammenhang mit der modernen Kunstgewerbebewegung wiederholt von Künstlern[2]) und Wirtschaftspolitikern gefordert. Zu einer Verwirklichung der Idee ist es zum Nachteile der Kunst und des Lebens nicht gekommen. Einem dahingehenden Kommissionsantrag in der württembergischen Kammer der Abgeordneten sollte zwar be-

---

[1]) Fr. Nietzsche, Die Zukunft unserer Bildungsanstalten. Magazin für Literatur, Jahrg. 62 u. 63. (Ges. Werke, Taschenausg. B. I, S. 265 ff.)

[2]) „Die Werkstätte muß die Grundlage werden, ob nun der junge Mann nur zum Kunsthandwerker oder sich zur höheren Kunst entwickelt.“ Lenbach 1893 auf dem 1. Kongreß für Maltechnik. — Vgl. E. Kalkschmidt, Kunstakademischer Katzenjammer („Das Werk“, Jahrg. 1909, S. 161) und Stork im „Türmer“ XI. Jahrg. S. 842.

schlußmäßig nähergetreten werden; doch ist die Anregung meines Wissens vollständig im Sande verlaufen.

Dem Kunstgewerbeunterricht schließt sich die Unterweisung in den freien Künsten an; eine in den Grundlagen möglichst gemeinschaftliche Ausbildung der Maler, Graphiker und Bildhauer und eine Ausdehnung des Unterrichtes auch auf diejenigen, die sich zur beruflichen Ausübung der angewandten Künste entschieden haben, liegen im Interesse einer vielseitigen und gründlichen Erziehung des Künstlers. Das Endziel der Hochschulbildung muß technisches Können und inneres Künstlertum sein. Auf die maltechnische Ausbildung ist fast der ganze Lehrplan unserer Akademie gerichtet; hier muß es aber vor allem auch als eine Hauptaufgabe betrachtet werden, dem Schüler eine genaue Kenntnis der Malmaterialien nach Art, Eigenschaften und Verwendbarkeit zu vermitteln. Mit der theoretischen Unterweisung in der Maltechnik und mit der Leitung von praktischen Versuchen der Schüler sind besondere wissenschaftlich geschulte oder erprobte und didaktisch geschickte Kräfte zu betrauen.

Zu einer Entwicklung produktiven Künstlertums ist die übliche Lehrweise wenig geeignet. Die Schablonenerziehung nach „althergebrachter, bewährter“ Methode ist verfehlt; nirgends ist es schädlicher, in der Rezeption des Lehrstoffes statt in der Erziehung zu schöpferischer Initiative das Endziel der Ausbildung zu sehen. Die Persönlichkeiten des Lehrenden und des Lernenden müssen die wirkenden Kräfte sein, nicht etwa so, daß der Meister den Schüler in den Bann seiner Individualität zwingt, sondern in der Art, daß der Meister den Lernenden zur Selbstentdeckung und Selbsterziehung seiner Kräfte aneifert und anleitet. Immer und immer wieder wird er „seinen Schüler nötigen, einen Gedanken noch einmal und noch besser auszudrücken und wird keine Grenze seiner Tätigkeit finden, bevor nicht die geringer Begabten in einen heiligen Schrecken vor der ‚Kunst‘, die Begabteren in eine edle Begeisterung für dieselbe geraten sind“[1]). So wird es möglich, jedem sein Können und dessen Grenzen zu lehren.

[1]) Fr. Nietzsche, Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten. Magazin der Literatur, Jahrg. 62. Hier „Sprache“ statt Kunst.

Neben dieser Betonung des Rechtes der Persönlichkeit in der Kunst unter Hinweis auf die Grenzen der individuellen Fähigkeiten muß die Lehrmethode auch hervorheben, daß die Kunst als Kind ihrer Zeit in fortwährender Entwicklung begriffen ist, daß künstlerische Dogmen widersinnig sind. Die erzieherische Wirkung historischer Schulung soll damit keineswegs angegriffen werden. Zum Verständnis dafür, wie frühere Kulturen die Lösung der Probleme ihrer Zeit suchten und fanden, als unentbehrliches Mittel zum entwicklungsgeschichtlichen Verständnis des Gewordenen und zur Schulung des Urteils ist sie von hohem Wert. Auch ist es nötig, der kommenden Generation Achtung vor dem Geschaffenen mitzugeben. Nur darf die historische Schulung nicht zur künstlichen Konservierung einer Richtung mißbraucht werden.

Der wissenschaftliche Unterricht muß erweitert werden. Die theoretischen Vorlesungen an den Kunstakademien gehen davon aus, dem Künstler dasjenige zu bieten, was von unmittelbarster, praktischer Bedeutung für seinen Beruf ist. Will die Akademie eine wirkliche Bildungsstätte, eine Hochschule sein, so muß von diesem engherzigen Standpunkte abgegangen werden. Ist es in der Tat eine geistige Arbeit, die der Künstler leistet, so muß auch seine geistige Höherbildung schon aus beruflichen Rücksichten verlangt werden. Auch solche Disziplinen, die das Verständnis für das Leben und die praktischen Verkehrs- und Wirtschaftsfragen mehren, die künstlerische Anschauung bilden und der Empfindung und dem Gemüt Nahrung geben, sind in den Lehrplan aufzunehmen.

Die Spitze des Gebäudes bilden die Kunstseminarien. Sie sollen es den jungen Talenten ermöglichen, im Anbeginn schöpferischer Arbeit „mit den seltenen Männern wahrer Bildung zusammenzuleben, um an ihnen Führer und Leitsterne zu haben“[1]). Nur für auserlesene, vielversprechende Kräfte sind sie bestimmt. Bewacht und gefördert von den Besten ihrer Zeit, sollen diese hier zu voller Selbständigkeit und Befreiung ihrer

---

[1]) Fr. Nietzsche, Die Zukunft unserer Bildungsanstalten. 4. Vortrag. Ges. Werke, Bd. I.

Individualität geführt werden und ihre ersten Versuche unternehmen, die notwendig durch „Exzesse der Form und des Gedankens“[1]) zur Klärung führen. Die einsam aus sich den Weg zur Höhe finden, sind selten. Für die meisten ist „die Gefahr einsamen Wanderns“ groß; im Gegensatz zu den Genossen erst finden sie sich, im Wechselverkehr erst reift ihre Persönlichkeit, in der gemeinsamen Arbeit fördern sie einander.

Das Kunstseminar ist also eine Sozietät, in der die hoffnungsvollsten jungen Kräfte mit den Größten der Kunst in Fühlung treten und vor der letzten Befreiung zu künftigen Kämpfen und Siegen vorbereitet werden. Zu diesem Zwecke soll dem jungen Menschen zuerst die Fülle der Probleme der Zeit und ihrer Schwierigkeiten gezeigt werden; dann sind ihm die Mittel zu weisen, die der gegenwärtige Stand der Dinge an die Hand gibt, und die Lösungsbestrebungen vorzuführen, die unternommen wurden. Und endlich soll er dann selbst seine ersten Schritte tun unter dem Auge des Meisters und im Konnex mit den Genossen und ihrer Kritik. Einen Ansatz in dieser Richtung bedeuten die Meisterateliers, wie sie nach dem Vorgang Weimars (1860) an verschiedenen Akademien für spezielle Kunstdisziplinen bestehen. Sie nehmen nur eine beschränkte Schülerzahl auf und „bieten Gelegenheit zur Ausbildung in selbständiger künstlerischer Tätigkeit unter unmittelbarer Aufsicht und Leitung eines Meisters“. Doch ist noch ein weiter Schritt von hier zu der geschilderten Institution.

Ein derartiger Unterricht stellt natürlich außerordentlich erhöhte Ansprüche an Schüler wie Lehrer. Ohne eine sorgfältige Auslese unter ihnen kann das Werk nicht gelingen.

Gleichwohl halte ich es für die Aufnahme von Schülern an der akademischen Kunstgewerbeschule für genügend, ein bestimmtes Niveau allgemeiner Bildung, vielleicht die Berechtigung zum Einjährig-Freiwilligendienste, zu verlangen. Dagegen entfällt mit der Angliederung der Kunstgewerbeschule der von unseren

---

[1]) Fr. Nietzsche, Die Zukunft unserer Bildungsanstalten. 4. Vortrag. Ges. Werke, Bd. I.

Akademien geforderte Nachweis über „bereits gemachte Fortschritte in der Kunst"; ein Urteil über die künstlerische Begabung nach den Kenntnissen, die der Schüler bereits mitbringt, würde vielfach zu falschen Resultaten führen. Mit Strenge ist jedoch die Bestimmung durchzuführen, die an den meisten Akademien existiert, in den wenigsten geübt wird, daß das erste Jahr sowohl an der Kunstgewerbeabteilung wie an der Kunsthochschule als Probejahr zu betrachten ist, das erst über die definitive Zulassung entscheidet. Nützlich — wenn richtig gehandhabt — ist die Bestimmung der Berliner Akademie, wonach gänzlich unbegabte Schüler jederzeit durch Beschluß des Lehrerkollegiums ausgeschlossen werden können. Eine genaue Einhaltung des Lehrganges ist Pflicht des Schülers. Eine Prüfung bei Jahresabschluß oder nach Absolvierung einer Abteilung erscheint mir — insbesondere in den praktischen Fächern — als unzweckmäßig; abgesehen von den Unzulänglichkeiten jeder Prüfung würde eine solche vor allem auch die Gefahr mit sich bringen, daß der Lernende sich mit Rücksicht auf den Prüfungserfolg in fremden Formen und Ideen schule; der Lehrer soll sich aus den gesamten Jahresleistungen ein Bild von den Fähigkeiten des Schülers machen und, wo er den Erfolg für unzureichend hält, die Aufnahme in die nächste Jahresklasse nicht befürworten. Man könnte dem Schüler gegen diesen Bescheid etwa den Rekurs an das Lehrerkollegium eröffnen, das ihm Probearbeiten zu stellen hätte. Ähnliche Einrichtungen finden sich an der Münchener Akademie. Zu den Kunstseminarien aber sind nur ganz besonders qualifizierte Talente zuzulassen.

Der Gedanke dieser Reformakademie entfernt sich durchaus nicht so weit von der Wirklichkeit; er geht von vorhandenen Anfängen aus und fordert nur, was ohnehin die innere Bestimmung der bestehenden Institutionen ist. Daß er trotzdem so utopisch klingt, liegt daran, daß er von den Leitern der Künstlererziehung so Außerordentliches verlangt. Außerordentliches gewiß, und nur die Tüchtigsten werden diesen Anforderungen gerecht werden können und erscheinen gut genug, unsere Künstler zu bilden. Aber Unmögliches verlangt dieser Gedanke nicht; am Mangel geeigneter Führer wird die Verwirklichung dieses Planes nicht scheitern. Die Kunst soll uns neue Lebens-

möglichkeiten weisen und die schöpferischen Kräfte der Individuen und Völker befreien und sollte nicht die Persönlichkeiten in sich finden, junge Kräfte zu führen und zu bilden! Ungeeignet erscheinen allerdings die Grundlagen unserer Professorenberufung; denn nicht die eigenen Leistungen befähigen zum Lehrer, sondern die innere künstlerische Klärung; nicht die staatliche Autorität gibt die Lehrberechtigung, sondern das pädagogische Geschick; Meister und Erzieher sind durchaus nicht synonyme Begriffe. Daß die Lehrtätigkeit den Künstler zu sehr ablenke und hemme, steht nicht zu befürchten. Sein akademisches Amt wird ihm sogar, wenn er es recht erfüllt, als Künstler nützen und ihm auch Mittel zuleiten, unbehindert von wirtschaftlichen Rücksichten zu schaffen.

Eine Einschränkung der privaten Kunstschulen durch Einführung staatlicher Genehmigung und Beaufsichtigung, wie sie bei anderen Privatunterrichtsanstalten besteht, ist die notwendige Ergänzung dieses Reformwerkes.

So wäre nach Möglichkeit dafür gesorgt, daß nur brauchbare Köpfe zu Künstlern erzogen werden und jedem von ihnen das Maß seiner Kräfte und die Art seines Talentes gewiesen wird. Durch Mehrung des Bedarfs und seine Bildung, durch einen ausgedehnten öffentlichen Luxus in Dingen der Kunst und einen erweiterten Rechtsschutz werden zugleich ihre ökonomischen Aussichten eine wesentliche Besserung erfahren. Nur für einen ist damit wenig erreicht, für den, der uns am meisten gibt und durch wirtschaftliche Sorgen am meisten bedrängt und erniedrigt wird: für das Genie. Zwar auch ihn wird der Ausbau und die individuelle Erziehungsmethode der akademischen Unterrichtsanstalt fördern und die Erziehung des allgemeinen Kunstverständnisses wird auch auf seine künstlerische Würdigung nicht ohne günstige Wirkung bleiben. Im wirtschaftlichen Erfolg aber werden gerade diese Besten nur wenig gefördert, die nicht schaffen, was der Markt verlangt, sondern was ihnen ihr Wille zum Großen gebietet, denen nicht ihr Arbeitsgewinn, sondern der Gewinn für ihre Kunst und unsere Kultur den Lohn ihres Leistens bedeutet.

Hier zu helfen, ist der Gesellschaft erste und edelste Pflicht; der Weg dazu ist ihr vielfach vorgezeichnet. Die künstlerische

Tätigkeit des Genies, das das R e c h t und die K r a f t hat, sich vom Empfinden der Zeit und ihrem Bedarf zu emanzipieren, ist nicht geeignet zur Grundlage einer Erwerbswirtschaft, ist aber vom größten Wert für die Gesamtheit. Es ist deshalb seine Tätigkeit aus der Sphäre der rein privatwirtschaftlichen Prinzipien in das Gebiet der g e m e i n w i r t s c h a f t l i c h g e r e g e l t e n A r b e i t überzuleiten. Ich denke hierbei an eine Brüderschaft nach Art der Platonischen Akademie, wie sie ähnlich auch Nietzsche in dem mehrfach zitierten Fragment über „Die Zukunft unserer Bildungsanstalten" als Endziel vorzuschweben scheint und wie sie heute auf verwandtem Gebiete in verschiedenen Formen verwirklicht ist; ich erinnere an die Akademien der Wissenschaften, die Académie Française, Académie Goncourt, das Institut Solvay, die Nobel- und Galtonstiftungen. Ähnliche Gedanken mögen wohl auch neben romantischen Motiven Overbeck, Cornelius, Schadow, Veith u. a. zu der Klosterbrüderschaft von Sant' Isidoro zusammengeführt haben. Die besten Künstler, die auf Grund ihrer Werke und Bestrebungen besonders entwicklungswichtig erscheinen, sind zu einer B r ü d e r s c h a f t b i l d e n d e r K ü n s t l e r z u r g e g e n s e i t i g e n F ö r d e r u n g u n d F ö r d e r u n g d e r K ü n s t e zusammenzuschließen; jedes Mitglied erhält ein Gehalt, das auskömmlich genug ist, ihn über Existenzsorgen zu erheben. Um Mißständen, wie sie bei den bestehenden Akademien mitunter zutage treten, vorzubeugen, könnte ein Ausscheiden nach etwa dreijähriger Mitgliedschaft vorgesehen werden; erst der zum dritten Male Gewählte würde lebenslänglich der Akademie angehören. Vornehmster Zweck dieser „Akademie" wäre es, den Besten im Interesse der Gesamtheit ein g e s i c h e r t e s S c h a f f e n zu ermöglichen. Sie wird aber auch, indem sie diese in w e c h s e l s e i t i g e B e r ü h r u n g bringt, dahin wirken, daß sie aneinander lernen. Es wären ferner der Brüderschaft Mittel zur U n t e r s t ü t z u n g b e a c h t e n s w e r t e r B e s t r e b u n g e n, die an sich noch nicht die Aufnahme in die Akademie rechtfertigen, und Mittel für die Vergebung von Stipendien und Verleihung von Pensionen zur Verwaltung und Disposition zu überlassen. Auf diese Unterstützung beachtenswerter Versuche oder Leistungen ist besonderes Gewicht zu legen; es ist in

dieser Form der Akademie ein Mittel an die Hand gegeben, auch Nichtmitgliedern bei kulturell wertvollen Bestrebungen ein gleich sorgenfreies Arbeiten zu ermöglichen. Der Akademie würde auch die Beobachtung des Kunstlebens und die Förderung der Künste zufallen und endlich könnte sie als fachmännisches Kollegium den öffentlichen Körperschaften in Fragen der Kunstpolitik zur Seite stehen. Neuaufnahmen hätten ausschließlich durch Kooptation seitens der Mitglieder und ohne Rücksicht auf Alter und Richtung lediglich auf Grund der künstlerischen Qualitäten zu erfolgen. In einer solchen Institution findet der Gedanke, dem Künstler durch Eintreten der Gesamtheit ein kunsttechnisches Arbeiten nach seinen Idealen und frei vom Zwange wirtschaftlicher Rücksichten zu ermöglichen, seine reinste Verkörperung.

§ 24. Kunstpolitische Tätigkeit der gemeinwirtschaftlichen Körperschaften Deutschlands.

Betrachten wir nun, was die Gesellschaft tatsächlich zur Pflege der bildenden Künste tut. In den Tab. XII a und b habe ich die Aufwendungen der wichtigsten deutschen Staaten und Städte auf Kunstzwecke zusammengestellt; als Quellen dienten mir die Staatsetats, eine Aufstellung der Stadtgemeinde München vom Jahre 1902, eine Enquête der „Kunst für Alle" (XIX. Jahrg., Heft 14) und persönliche Anfragen. Die Tabellen können auf Vollständigkeit und Genauigkeit keinen Anspruch erheben; ein Vergleich muß dadurch unzuverlässig werden, daß es das mir zur Verfügung gestellte Material nicht erlaubte, einheitlich die Ausgaben gleicher Jahre zugrunde zu legen, und manche Ausgaben der hier in Rede stehenden Art entziehen sich deshalb der Berücksichtigung, weil sie in indirekten Unterstützungen, Ermäßigungen und Begünstigungen bestehen oder aus Reservefonds und „durch außeretatmäßige (Anleihe-, Stiftungs-, Schenkungs-) Mittel gedeckt und deshalb in den Haushaltplänen nicht oder doch nicht ausgeschieden vorgetragen werden". Immerhin geben die Tabellen doch die Mög-

lichkeit, sich ein Bild von der Tätigkeit der bedeutendsten gemeinwirtschaftlichen Körperschaften zu machen; ihre Etats veranschaulichen ihr Verhältnis zu den Künsten.

Die auf Kunsterziehung an den staatlichen und gemeindlichen Schulen verwendeten Kosten waren nicht zu ermitteln; dagegen veranschaulichen die Tabellen die Aufwendungen für Kunstakademien, Museumswesen und Kunstzwecke im allgemeinen.

Ein befremdendes Ergebnis ist es, daß der Staat für öffentliche Sammlungen so wenig tut. Nur Preußen, Bayern und Sachsen machen Aufwendungen von nennenswerten Beträgen, die aber auch nicht sehr hoch erscheinen, wenn man bedenkt, wie zahlreich und bedeutend die Museen dieser Staaten sind.

In der deutschen Museumstechnik sind — eine Folge der Bestrebungen für die ästhetische Bildung des Volkes — manch erfreuliche Fortschritte zu verzeichnen. Trotzdem bleibt noch viel zu tun übrig. Vor allem müssen die Sammlungen während der arbeitsfreien Zeit, wenn möglich während der Abendstunden, dem allgemeinen Besuch geöffnet werden; daß dieser Forderung nicht stattgegeben wird, wird mit der Rücksicht auf das Personal und die beschränkten Mittel begründet. Die Masse der Kunstwerke und ihre Aufstellung macht es meist auch dem Kenner schwer, das wirklich Gute herauszufinden und aus der Betrachtung zu Geschmack und Kenntnis zu gelangen. Im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum war man mit viel Geschick bestrebt, die Gesamtanordnung der Kunstwerke so zu regeln, daß auch das große Publikum sich daran bilden könne. Doch ist prinzipiell zu berücksichtigen, daß es zur Förderung der allgemeinen Kunstbildung besser ist, weniges übersichtlich und lehrhaft zu bieten, als Kunstschätze in einer Menge vorzuführen, daß dem Beschauer Arbeit und Arbeitserfolg sehr erschwert wird. Vorbildliche Einrichtungen, die dem Übelstand abhelfen, daß nur an Zentren des geistigen und politischen Lebens dem Volk gediegene Sammlungen zugänglich sind, hat das Viktoria- and Albert-Museum, Southkensington, getroffen. Es hat bereits 1872 im Bethnal Green Museum ein Filialmuseum im Osten Londons errichtet. Es stellt loan-collections

aus und verleiht auch selbst aus seinem Bestand Gemälde und andere Kunstobjekte auf ein Jahr und länger an die Provinzialmuseen. Außerdem besitzt es eine reichhaltige Bibliothek und eine Gemäldegalerie, die hauptsächlich dazu bestimmt ist, den Kunstunterrichtsanstalten im Lande zur Verfügung gestellt zu werden. Wanderausstellungen in der Provinz veranstaltet auch das Dresdener Kunstgewerbemuseum.

Kunst- und kunstgewerbliche Museen haben wir heute in großer Zahl; die kleinsten Gemeinden setzen einen Ehrgeiz darein, Sammlungen mit künstlerischen Prätentionen einzurichten. Aber — um von ihrem wirklichen künstlerischen Werte abzusehen — nur wenige dienen kunstpolitischen Zwecken. Sie sind in der Regel kunstwissenschaftliche Institute oder Denkmäler vaterländischen Ruhms, Wahrzeichen der Vergangenheit oder einer lokalen Industrie; die Förderung der Künste oder die Hebung der Kunstbildung tritt als unmittelbares Ziel bei ihrer Anlage und Verwaltung ganz zurück.

Die für Museumswesen in den Staatsbudgets ausgeworfenen Summen repräsentieren natürlich nicht den staatlichen Kunstkonsum. Sie umfassen vor allem den Personal- und Sachaufwand der Institute; die Beträge, die vom Kunstetat zu Ankäufen bestimmt sind oder zu diesem Zweck besonders bereit gestellt werden, sind sowohl im Verhältnis zu den Verwaltungsausgaben als auch absolut niedrig. Nur Preußen, das im ganzen für Ankäufe von Kunstwerken etwa 1 000 000 M. aufwendet, macht eine Ausnahme. Rechnet man von diesen Beträgen die Ausgaben für Anschaffung von Werken der alten Kunst ab, so zeigt sich, daß — es läßt sich dies nur ganz ungefähr den Budgets entnehmen — in Preußen etwa 400 000 M., in Bayern 100 000 M., in Sachsen 80 000 M. und ein Teil des Fonds für Vermehrung der Sammlungen des königlichen Hausfideikommisses[1]), in Würt-

[1]) 1888—1901 wurden nach dem Katalog der Dresdener Gemäldegalerie (1902) an neuen Gemälden, abgesehen von den mit Stiftungsgeldern erworbenen Gemälden, 18 deutsche und 13 ausländische Werke käuflich erworben, größtenteils wohl aus Mitteln des Etatpostens für Vermehrung der Sammlungen des königlichen Hausfideikommisses.

temberg 40 000 M. der neuen Kunst zufließen. So löst der Staat seine Ehrenschuld gegenüber einem der wichtigsten und edelsten Berufe aus. Von diesen Summen kommen nur Bruchteile den lebenden Künstlern zugute. Wieviel davon wird zweckgemäß unter dem Gesichtspunkt einer wirklichen Förderung der Künste verwandt? Daß Spezialkommissionen über Erwerbung von Kunstwerken entscheiden, hat auch nur größere Bedächtigkeit und Schwerfälligkeit in die Ankaufsverhandlungen gebracht. Im übrigen wäre es unrecht, die Regierungen allein dafür verantwortlich machen zu wollen; die Hauptschuld oder Mitschuld trifft die Engherzigkeit oder Kurzsichtigkeit der Volksvertretungen[1]).

Unter den Stadtgemeinden zeichnen sich Hannover, Frankfurt a. M. und Leipzig[2]) durch große Aufwendungen für künstlerische Zwecke rühmlichst aus. Im übrigen bewähren sich die deutschen Städte als Kunstkonsumenten nicht viel besser als der Staat. Berlin und München, die um den Ruhm eifern, der Mittelpunkt der künstlerischen Kultur Deutschlands zu sein, stellen 100 000 bzw. 31 800 M. als jährlichen Aufwand für Kunstzwecke in den ordentlichen Etat ein. Besonders erwähnt zu werden verdient Charlottenburg; Deutschlands reichste Stadt wandte nach den Angaben der „Kunst für Alle“ für Kunstzwecke 300 M. auf.

Von Interesse, weil die gemeindliche Tätigkeit während eines längeren Zeitraumes beleuchtend, ist eine Zusammenstellung der Stadtgemeinde München über ihre einmaligen Aufwendungen für Zwecke der bildenden Künste von 1884—1901. In diesem Zeitraum wurden verausgabt:

---

[1]) „Das Volk weiß es zu würdigen, wenn solche Positionen hier abgelehnt werden. Denn nicht alle Leute sind so kunstsinnig und kunstgelehrt wie die Herren auf der linken Seite.“ Abgeordneter Hilpert in den Verhandlungen der bayerischen Kammer der Abgeordneten 1901/02 bei Ablehnung des Fonds von 100 000 M. „zur Erwerbung ausgezeichneter Kunstwerke, insbesondere für die Kunstsammlungen des Staates“ (Stenogr. Berichte, Bd. X, Sitzung vom 23. Juli 1902).

[2]) Bei Frankfurt und Leipzig ist allerdings der größte Teil des budgetmäßigen Aufwandes für sachliche und persönliche Ausgaben der städtischen Museen vorgesehen.

1.	für Förderung der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes im allgemeinen (Beiträge zu Ausstellungen, zum Kunstgewerbeverein und zur Erbauung des Künstlerhauses)	212 901 M.
2.	für Herstellung von Kunstwerken (Plastik) .	406 945 „
3.	für bildnerischen Schmuck von Bauwerken	
	a) Plastik	609 605 „
	b) 2 Kuppelgemälde	41 500 „
		1 270 951 M.

Nach einem Referat des Münchener Gemeindebevollmächtigten Dr. Henrich vom April 1906 wurden von der Stadtgemeinde 1881—1906 für Gemälde 80 500 M., für plastische Arbeiten 1 600 000 M. verausgabt.

Diese Zahlen sind symptomatisch; sie beweisen einmal, daß die Malerei, allerdings weniger zur öffentlichen Kunst geeignet als ihre Schwesterkunst, durch die gemeindliche Kunstpolitik wenig zu erwarten hat; sie zeigen anderseits, daß doch eine großzügigere Kunstpflege entfaltet wird, als es nach den Ziffern der Haushaltspläne zu erwarten wäre. Auch die Staatsaufträge und -ankäufe übersteigen regelmäßig die Etatziffern beträchtlich, doch ist das kein Verdienst der gemeinwirtschaftlichen Körperschaften. Stiftungen und Schenkungen Privater ergänzen die unzulänglichen Mittel der Stadt und des Staates und manche der bedeutendsten Museen verdanken ihr Entstehen oder ihren Bestand Kunstfreunden wie Graf Schack, Konsul Wagner, Städel, Walraff u. a., oder der Initiative privater Vereine. Was die gemeinwirtschaftlichen Körperschaften aus eigenem Antrieb und eigenen Mitteln für den Kunstkonsum aufwenden, muß im ganzen als durchweg ungenügend bezeichnet werden.

Dem Reich[1]) steht seit 1908 aus der „Gustav Müllerschen Reichskunststiftung“ ein Vermögen von 242 350 M. zur Verfügung, dessen Zinsen in jedem zweiten Jahr zum Ankauf ausgezeichneter Ölgemälde oder Skulpturen deutscher Meister auf einer internationalen Ausstellung der Stadt Rom bestimmt sind. Im Reichshaushaltplan ist seit 1886 alljährlich ein Betrag von

[1] Reichsgesetzblatt 1908. S. 131 ff., 245 f.

20 000 M. als Beitrag zur Unterstützung von Ausstellungen deutscher Kunstwerke im Ausland eingestellt.

Für Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen haben alle Staaten große Summen vorgesehen. Daß sie den gebührenden Lohn nicht ernten, liegt an den Mängeln der derzeitigen Organisation, denen allein der Künstler die Schuld an der Notlage seines Berufes beimißt.

Ein erfreulicheres Bild ergibt die Tätigkeit der gemeinnützigen Vereine. Ihre Wirksamkeit muß sich in der Hauptsache auf die künstlerische Volksbildung beschränken. England war der Ausgangspunkt dieser Bestrebungen und ist vorbildlich geblieben. Die christlich-soziale Bewegung führte dort bereits 1854 zur Gründung der ersten Volksbildungsanstalt, des ‚Working Men's College'. Kunstunterricht lag anfangs außerhalb des Lehrplans, wurde aber bald in Erkenntnis seines Wertes für die Hebung der Lebenshaltung der Arbeiter und eine friedliche Lösung der sozialen Frage eingeführt und erfreute sich, von Männern wie Ruskin, Rosetti, Burne Jones geleitet, einer besonders regen und ständig wachsenden Teilnahme.

Die erste volkstümliche Ausstellung von guten Werken der neueren englischen Kunst wurde 1881 in Ost-London von Canon Barnett, dem Begründer der Toynbeehall, eröffnet. Von da an finden diese loanexhibitions of pictures alljährlich während 2—3 Wochen statt und erfreuen sich eines außerordentlichen Interesses seitens der armen Bevölkerung dieses Stadtteils. 1900 erhielt die Ausstellung in der ‚Whitechapel picture Gallery' ein eigenes Heim. Bis dahin hatte sie im Jahre 1892 mit 73 000 Personen die höchste Besucherzahl erreicht; die durchschnittliche tägliche Besuchsziffer betrug etwa 3625. Die freiwilligen Beiträge zur Kostendeckung und der Erlös aus Katalogen waren recht erheblich, ein Zeugnis der Opferwilligkeit der Besucher.

1887 wurde dann, angeregt durch Sir Walter Besants „Palace of delight" aus freiwilligen Gaben ‚the people's palace for East-London' gegründet, ein Institut, das Unterrichtsanstalten sowie Einrichtungen für Unterhaltung und Bildung enthält. Es hat auch eine Kunst- und Kunstgewerbeschule, die „begabten Schülern

den Eintritt in die Akademie ebnet"; in besonderen Kursen wird auch älteren Leuten Kunstunterricht erteilt. In einem eigenen Gebäude und in den Parkanlagen werden alljährlich volkstümliche Kunstausstellungen veranstaltet; später wurde auch eine ständige Gemäldegalerie gegründet.

In Frankreich fanden die Volksbildungsbestrebungen Englands erst 1900 Nachahmung. Zwei Jahre später bestanden bereits 15 Volksuniversitäten in Paris, 30 in der Provinz. Auch hier wirkt man für die Erziehung des Volkes zur Kunst, besonders an dem größten dieser Institute, der ‚Fondation universitaire de Belleville'.

In Deutschland unternahm 1896 die „Zentralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen in Berlin" den Versuch, das Volk in unsere Sammlungen — nicht nur in die Kunstsammlungen — einzuführen. Damaschke[1]) berichtet darüber: „Im Winter 1896 veranstaltete sie versuchsweise einige Führungen von Arbeitern, die von den Museumsbeamten selbst in liebenswürdiger Weise übernommen wurden. Der Versuch glückte. Im Winter 1897 wurde ein Programm von 12 Führungen zusammengestellt und in Arbeiterkreisen verbreitet. In wenigen Tagen waren die Eintrittskarten vergriffen. Es mußte ein Ergänzungsprogramm von 22 Führungen zusammengestellt werden. Zu den 34 Führungen dieses Winters konnten rund 600 Teilnehmer zugelassen werden. In den folgenden Wintern 1898, 1899 und 1900 wurde die Zahl der Führungen auf 50 respektive 52 erhöht, die Zahl der Teilnehmer stieg auf 1870 im Jahre 1896 und 2000 in den Jahren 1899 und 1900. Zu den 51 Führungen des Winters 1901 waren 4840 Bestellungen vorgezeichnet."

Die erste volkstümliche Gemäldeausstellung in Deutschland rief der Maler Feld in Berlin im Winter 1898/99 ins Leben, in der Absicht, auch beim Arbeiter Interesse und Verständnis für die Kunst seiner Zeit zu wecken. Die Kollektionen, die der Veranstalter aus Privatbesitz und den Ateliers auswählte, enthielten nur treffliche Werke guter Künstler. Durch einführende Vorträge berufener Männer suchte man den Besuchern auch die erforderlichen Kenntnisse zu vermitteln. Der

[1]) A. Damaschke, Aufgaben der Gemeindepolitik, S. 43. 44. Jena 1904.

Erfolg war überraschend. Im Sommer 1899 folgten ähnliche Veranstaltungen in Wien.

Die Bewegung zur künstlerischen Erziehung des deutschen Volkes hat in der Folge rasch an Boden gewonnen. Die zahlreichen Vereine, die dieses Ziel verfolgen, sind jedoch meist von sozialpolitischen Motiven geleitet; sie widmen sich vielfach einseitig der Pflege der redenden Künste, sichtlich aber wird seit dem letzten Jahrzehnt auch den bildenden Künsten in richtiger Erkenntnis ihrer Bedeutung für die ethische Hebung des Volkes und die Veredelung seiner Lebenshaltung gebührende Beachtung und Pflege geschenkt. Große Erfolge haben hier die Wanderkunstausstellungen des „Südbayerischen Verbandes für Verbreitung von Volksbildung" gehabt. Sie boten „in kurzem eine kleine Geschichte der Malerei vom 14. Jahrhundert bis auf heute, Jan van Eyck bis Zumbusch, alle Künstler nur in besten Reproduktionen. ... Die Preise bewegten sich bei den kleineren zwischen 1,50 und 3 M., bei den größeren zwischen 5 und 15 M.". Der Eintritt war unentgeltlich. Durch Führungen und Vorträge wurden die Besucher instruiert. Als Ausstellungsräume dienten gewöhnlich die Schulhäuser; bezeichnend für die Bedeutung eines wirklich populären Arrangements ist es, daß die Ausstellungen dann am meisten Zuspruch hatten, wenn sie in Gasthäusern untergebracht waren. Diese Unternehmen wurden innerhalb dreier Monate an sieben kleinen südbayerischen Orten von über 15 000 Personen besucht, wöchentlich von 1000—2400 Personen.

Immer weiter schreitet die Kunsterziehung der besitzlosen Klassen voran, gefördert von einem lebhaften Interesse der Arbeiterschaft selbst. Für die künstlerische Schulung der wohlhabenden Stände geschieht jedoch im allgemeinen wenig. Galerieführungen, Vorträge renommierter Gelehrter erreichen hier noch am meisten. Es erscheint besonders schwierig, diese Kreise allgemein zu einer Vertiefung ihrer Kunstkenntnisse und zu wirklicher Geschmacksbildung zu bestimmen.

Die Zahl derjenigen Privatvereinigungen, die sich die wirtschaftliche Förderung der bildenden Künste zur eigentlichen Aufgabe gesetzt haben, ist gering. Am wichtigsten sind die Kunstvereine sowie der öfters erwähnte Werkbund, der ein „Zusammenwirken von Kunst, Industrie

und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen" bezweckt. Wegen seiner eigenartigen Tätigkeit verdient ein Stuttgarter Verein Erwähnung, der auswärtige Künstler unter Garantie einer bestimmten Jahreseinnahme nach Stuttgart beruft und ihnen hier Aufträge vermittelt. Die bestehenden Museumsvereine beschränken meist ihre Tätigkeit auf den Erwerb von Werken alter Kunst als Leihgaben für öffentliche Sammlungen. Gutes könnte durch Herausgabe und Massenverbreitung billiger, guter Reproduktionen erreicht werden.

Sehr viel geschieht auch durch einzelne Private, die durch Legate und Schenkungen die Tätigkeit der öffentlichen Körperschaften und der Vereine für Förderung der Kunst oder der Kunstbildung unterstützen. Und endlich haben sich um die Verbreitung künstlerischer Kultur in allen Klassen auch eine gewählte Zahl gewerblicher Unternehmungen, Kunst- und Buchverlagsanstalten und Kunstwerkstätten, außerordentlich verdient gemacht.

§ 25. Organisation der Künstlerschaft.

Mit der Erziehung und Mehrung der Nachfrage und der Reorganisation der Akademie endet die Wirksamkeit der Gesellschaft. Die Regelung des Angebots muß der Künstlerschaft selbst überlassen bleiben. Der einzelne, seiner unwirtschaftlichen Denkweise und seiner Schwäche im Existenzkampf überlassen, wird entweder in seinem Künstlertum oder seinen Erwerbsinteressen, wenn nicht in beidem, Schaden nehmen und die ungünstigen Bedingungen, die er auf dem Markte erzielt, müssen auch auf die Berufsgenossen existenzerschwerend zurückwirken. Die Gesamtheit muß geschlossen für den einzelnen eintreten und die Ordnung der ökonomischen Verhältnisse innerhalb der Künstlerschaft und die Wahrung ihrer Interessen nach außen übernehmen. Unsere zahlreichen großen und kleinen Künstlerkorporationen können diesem Ziele nicht dienen. Sie sind Kampforganisationen gegen Fach- und Kollegenvereine, nicht wirtschaftliche Schutzverbände und mehren nur die Ver-

zettelung der Kräfte. Nicht Organisationen gegeneinander braucht die Kunst, sondern eine Genossenschaft übereinander.

Dieser Gedanke verträgt sich durchaus mit dem Wesen der Kunst und der Würde des Künstlers; stellt sich doch die Assoziation, die keine Überschußwirtschaft für sich und ihre Mitglieder verfolgt, sondern die allgemeinen Berufsinteressen zu wahren bemüht ist, als eine sozialistische Reaktion gegen die Auswüchse des kapitalistischen Wirtschaftssystems dar und nicht mehr verlangt sie vom Künstler, als eine Überwindung seines Mangels an Standesdisziplin und seines wirtschaftlichen Indifferentismus.

Schon oft ist das Verlangen nach einem wirtschaftlichen Zusammenschluß aller deutschen Künstler laut geworden, in den letzten Jahren ist ein solcher namentlich von der „Werkstatt der Kunst“, energisch verfochten worden. Nur einmal aber, mit der Gründung der „Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft“, hat man die Idee zu verwirklichen versucht. Wie klar man damals die genossenschaftliche Idee erfaßte, beweist die Rede des Präsidenten Feodor Dietz auf der III. allgemeinen deutschen Künstlerversammlung zu München 1858:

„Meine Herren! Wie wir hier versammelt sind, haben wir in der stufenweisen Art, die uns hierher führte, einem Gesetze Folge gegeben, früher instinktiv, später mit gesteigerter Klarheit des Bewußtseins — einem Gesetz, das in der Wesenheit unserer Zeit tief begründet liegt — dem Gesetz der Assoziation! Wo wir hinblicken in der Welt, die uns umgibt, sehen wir die Assoziation auftreten und in ihrer Art die veralteten Formen der Orden und Zünfte des Mittelalters ersetzen. Damals wie heute galt der Satz: Vereinigung macht stark — viribus unitis — und es wird dieser Satz gelten, solange die Menschheit aus dem gleichen Stoffe geformt ist.

Vielfach ist der Zweifel in unseren Kreisen aufgetreten mit der Behauptung, die Künstlernatur eigne sich nicht für die Forderung der Genossenschaft. Es mag sein, daß der ungebundene, flottierende Geist der Künstler den Zwang nicht liebt und alle festen Formen, selbst in äußeren Dingen, flieht — es mag dies sein — sicherer aber ist, daß eine gebieterische

Forderung für den deutschen Künstler vorliegt, in unserer Zeit nach dem Mittel der Assoziation zu greifen, wenn er die beiden Stützpunkte seiner Lebensaufgabe, seine Ideale und seine Existenz, nicht gefährden will! Wohlan! Kann der deutsche Künstler sich nicht von selber leicht fügen in die Formen, die ihm die Pflichten für sich und das Ganze, die ihm die Zukunft auferlegt, so muß er es eben lernen! Und sollte dies gar so schwer sein? Haben doch die anderen Stände, ja alle Klassen der Gesellschaft die Formen der Assoziation zu ergreifen gewußt und sind ihrer Wohltaten teilhaftig geworden und unser Stand sollte für dieses Problem sich unfähig erweisen? Ein Stand, betraut mit einer wichtigen Mission des menschlichen Geistes, ein Stand, der durch die Zahl seiner Vertreter, durch die Teilnahme, die man ihm zollt, ein entschiedener Träger der Kultur unseres Jahrhunderts ist[1])."

Die Durchführung hat der zielbewußten Absicht nicht entsprochen. Heute ist die allgemeine deutsche Künstlergenossenschaft — einst von Künstlern gegründet, die gegen die akademischen Tendenzen ihrer Zeit standen, — ein Repräsentant des Akademismus, eine künstlerische Partei gegen jüngere Richtungen. Ihre Tätigkeit auf dem Gebiet der wirtschaftlichen Interessenvertretung ist nahezu zu völligem Stillstand gekommen. An ihren Fehlern muß eine neue Organisation lernen. Der stete „Wechsel des Vororts", urteilt Deiters, „und der Mangel einer dauernden Zentralstelle hat ihre Wirksamkeit gehemmt und es gelingen lassen, daß ihre Bedeutung lokalen Interessen gegenüber herabgesetzt worden ist". Der Hauptgrund ihrer Mißerfolge ist aber wohl darin zu suchen, daß sie in ihrem Programm wirtschaftliche Tendenzen mit fremden Momenten, künstlerischen und nationalen Zielen, verquickte.

Grundlegende Voraussetzung für das Gelingen einer wirtschaftlichen Genossenschaft deutscher Künstler ist, daß sie eine rein wirtschaftliche Organisation ist und sich künstlerisch wie politisch jeder Stellungnahme enthält. Das eben unterscheidet die ökonomische Fürsorgetätigkeit der Ge-

---

[1]) H. Deiters, Geschichte der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft, S. 10. 1906.

samtheit der Künstlerschaft von der der Gesellschaft, daß für sie alle anderen Gesichtspunkte, kulturelle oder soziale Zwecke, der Verschiedenheit der Interessen gemäß ausscheiden. Ein Hereinspielen der Intoleranz der Künstlerschaft in künstlerischen Fragen auf das wirtschaftliche Gebiet zu verhüten, muß die Grundlage der Bestrebungen der Genossenschaft sein.

Analog der Gliederung der allgemeinen deutschen Künstlergenossenschaft erscheint auch für die Organisation eine Errichtung von Ortsvereinen an allen Orten mit einer bestimmten Mindestzahl von Mitgliedern zweckmäßig. Die Leitung jedes Ortsvereins ist einem ständigen geschäftlichen Bureau anzuvertrauen, dem ein jährlich wechselnder, aber wieder wählbarer Künstlerausschuß beizugeben wäre. Die Gesamtleitung der Organisation wäre in die Hand einer Reichszentrale mit festem Wohnsitz zu legen. Diese Zentrale soll ein selbständiges Institut und getrennt von der Verwaltung des Lokalvereins ihres Sitzes sein. Sie soll sich aus einem ständigen geschäftlichen Zentralbureau unter einem entsprechend besoldeten Generalsekretär und einem oder einem großen und einem kleinen Künstlerausschuß zusammensetzen, dessen Mitglieder periodisch wechseln, aber wieder wählbar sind.

Dem Charakter als Berufsorganisation widerspricht die Aufnahme von Nichtkünstlern, wie sie die allgemeine deutsche Künstlergenossenschaft zuließ. Nur Künstler, selbständige sowohl wie in Privatbetrieben oder vom Staat angestellte, können Mitglieder der Genossenschaft werden. Aber auch ihnen gegenüber ist die Aufnahmefähigkeit an bestimmte Voraussetzungen zu knüpfen; um die Korporation auf eine gesunde Basis zu stellen, ist es nötig, dafür zu sorgen, daß alle Genossen Tüchtiges in ihrem Fach leisten. Unbegabte Elemente, die Parasiten guter Kunst, auszuscheiden, ist die erste Aufgabe des Verbandes. Zum guten Teil wird dieses Ziel schon durch die Reform der Akademie erreicht; gleichwohl ist noch eine besondere Qualitätsgewähr von dem Aufzunehmenden zu verlangen. Der Beitritt ist nicht nur einzelnen Personen sondern auch ganzen Vereinen zu gestatten, vorausgesetzt daß sie statutarisch die Aufnahmegrundsätze der Organisation anerkennen. Durch die Zulassung ganzer

Vereine mindert sich die Gefahr, daß einzelne Arbeiter außerhalb der Organisation bleiben. Ganz wird sie nie zu vermeiden sein. Der Ausschluß der schlechtesten Arbeiter liegt in der Absicht und im Interesse der Organisation. Aber auch „die allerbesten Arbeiter“ werden ihr nicht angehören. „Sie haben die Organisation nicht nötig; die außerordentliche Qualität ihrer Arbeit setzt sie auch isoliert in den Stand, bei Bestimmung des Preises ihrer Arbeit ein Wort, oft sogar das entscheidende Wort zu sprechen. Daher scheuen sie die Fesseln, welche die Rücksichtnahme auf andere und die Unterordnung unter die Gesamtheit aufzuerlegen pflegen. Man kann dieses Isoliert-horsten der Ausgezeichnetsten in allen Lebensstellungen beobachten. Wo immer aber es stattfindet, handelt es sich der Natur der Sache nach stets nur um relativ wenige Individuen. Daher bringt ihr Draußenbleiben den Arbeiterorganisationen keine Gefahr. Insbesondere haben diese von ihnen keinerlei Schmutzkonkurrenz zu befürchten. ... Oft finden wir sie, obwohl sie es nicht nötig hätten, in den Organisationen, und zwar dann regelmäßig als Führer oder sie stehen wenigstens als Gönner zur Seite.“ „Endlich gibt es auch mit Durchschnittseigenschaften begabte Männer, welche den Organisationen fern bleiben. Sie verdienen denselben Lohn, wie die Organisierten und nehmen an jeder Verbesserung teil, welche diese für alle erringt. Dagegen suchen sie den Opfern, welche die Aufrechterhaltung und Verbesserung der Arbeitsbedingungen den Organisierten auferlegt, fern zu bleiben“[1]). Diese Erscheinung zeigt sich bei allen wirtschaftlichen Organisationen. Sie braucht aber deren Wirksamkeit nicht notwendig zu unterbinden und wird um so seltener, je tätiger sich die Organisation bewährt.

Der Kreis der Aufgaben, die eine wirtschaftliche Organisation der bildenden Künstler in ihren Wirkungsbereich einbeziehen kann, ist groß und mannigfaltig; ich will im folgenden einen Katalog all der Ziele und Bestrebungen aufstellen, die den Gegenstand genossenschaftlicher Fürsorge und Tätigkeit bilden können. Ihre erste Aufgabe habe ich bereits bezeichnet; es ist die Rege-

---

[1]) L. Brentano, Die Arbeitswilligen. Soziale Praxis Jahrg. VIII, S. 1257 ff.

lung des Konkurrenzkampfes unter den Künstlern durch reinliche Scheidung zwischen Künstlern und Nichtkünstlern und durch Beseitigung des wirtschaftlichen Konkurrenzkampfes zwischen den einzelnen Künstlervereinigungen. Denn es ist eine traurige Wahrheit, daß die Erschwernis der Künstlerexistenz nicht allein vom Publikum ausgeht, sondern mehr noch vom Künstlertum selbst und gar mancher ist zum Märtyrer geworden, nicht weil ihn das Publikum ablehnte, sondern weil er nicht durchdringen konnte gegen den festen Ring gegnerischer Berufsgenossen.

Die Organisation kann auch als Rohstoffgenossenschaft fungieren. Wichtiger aber als die Verbilligung der Malmaterialien durch gemeinschaftlichen Bezug ist deren fachmännische Prüfung in einem chemisch-technischen Verbandslaboratorium.

Einer Einwirkung auf die Produktion selbst hätte sich die Genossenschaft prinzipiell zu enthalten. Dagegen kann sie mit großem Erfolg bei Verwertung der Produkte in Aktion treten. Besondere Verkaufsstellen der größeren Ortsvereine, die untereinander in Verbindung stehen, können den Warenabsatz übernehmen oder die Organisation kann sich auf eine Vermittlung von Verkaufsgelegenheiten beschränken. Bei Verwertung der Urheberrechte kann sie in mehrfacher Weise eingreifen, durch Errichtung einer Zentralstelle für Verwertung von Urheberrechten, an der die Verleger einen Überblick über das vorhandene Angebot erhalten, oder durch Aufstellung von Musterverträgen oder Tarifen für die Verlagsbedingungen oder durch Übernahme des Vertragsabschlusses mit dem Verleger an Stelle des Künstlers und endlich in Form der Verwaltung der Ansprüche des Künstlers aus dem Verlagsvertrag.

Auf dem Gebiete des Ausstellungswesens kann sie verdienstvoll wirken, indem sie durchsetzt, daß bei allen jurierten Ausstellungen ein bestimmter Teil der Jury aus Mitgliedern eines ständigen Juryausschusses des Verbandes besteht. Vielleicht sogar wäre in der Organisation, die nur Könner und damit eine geringere Anzahl von Produzenten umfaßt, der Boden geschaffen für die Veranstaltung juryfreier Verbandsausstellungen, bei denen einzelne Gruppen und Vereinigungen

innerhalb des Gesamtrahmens ihre Kollektionen nach eigener Wahl und eigenem Arrangement zur Schau bringen könnten.

Ein weiteres Gebiet für die Wirksamkeit der Organisation bietet die Vermittlung von Aufträgen oder von Nebenerwerbsgelegenheiten künstlerischen Charakters wie z. B. des Arrangements von Festen oder Einrichtungen, von Entwürfen für kunstgewerbliche Arbeiten, Exlibris u. a. Auch eine Zentraleinsichtsstelle für Plakatentwürfe könnte gute Dienste leisten.

Das schwierigste Kapitel der Verbandstätigkeit dürfte die Preispolitik sein. Die Aufgabe ist eine dreifache. Es muß gegen das übermäßige Feilschen eingeschritten und darauf hingewirkt werden, daß die Preisforderungen nicht übertrieben und nicht zu niedrig angesetzt werden. Bei Luxuswaren wird es nie durchzusetzen sein, daß die Preise ganz fest sind; aber möglich und erforderlich ist es, die Preisreduktionen in engen Grenzen zu halten. Es muß jedem Verbandsmitglied zur Ehrenpflicht gemacht werden, keinesfalls mehr als einen zu bestimmenden Bruchteil von der ursprünglichen Forderung nachzulassen. Die Preise dürfen eben von vornherein nicht zu hoch sein, sondern müssen mit der Marktlage in Einklang stehen. Sorgt die Organisation dafür, so dient sie damit dem Konsum aufs beste, vor allem aber auch dem Produzenten, dessen Ware so verkäuflicher wird. Eine kaufmännisch geleitete Kommission des Zentralbureaus kann zu diesem Zweck mit der ständigen Beobachtung des Kunstmarktes betraut werden. Diese Kommission fungiert auf Ansuchen auch als Taxamt, indem sie auf Verlangen des Künstlers den Minimalpreis des Gemäldes bestimmt, an den der Künstler dann auch gebunden ist, oder auf Vereinbarung beider Kaufsparteien den billigen Preis als Sachverständigenkommission festsetzt. Ist es einerseits Aufgabe des Verbandes, den Künstler im eigenen Interesse zu einer Ermäßigung übertriebener Forderungen zu veranlassen, so muß sie anderseits auch darauf bedacht sein, daß er seine Bilder nicht unter dem Preis verschleudert. Es wäre zu diesem Behufe zunächst eine Grenze festzusetzen, unter die kein Künstler beim Verkaufe heruntergehen darf. Das kann geschehen, wie erwähnt, durch Taxierung des Mindestpreises jedes Produktes durch die

Preiskommission oder besser durch Aufstellung einheitlicher Grundsätze für die Minimalpreisfestsetzung bei allen Gemälden gleichen Grundzuges. Nun muß aber dem Künstler, dem es nicht möglich ist, den Tarifpreis zu erreichen, der nötige wirtschaftliche Rückhalt gegeben werden; dazu scheint geeignet die Lombardierung des Kunstwerkes durch die Genossenschaft, die nun auch den Verkauf des Gemäldes übernimmt. Als Maximalsumme jährlicher Belehnungen an einen Künstler ist ein Betrag festzusetzen, der ein bescheidenes Jahresauskommen gestattet. Soweit man in der Gewinnbeteiligungsklausel das geeignete Mittel zur Erfassung eines Kunstwertzuwachses zugunsten des Künstlers erblickt, wäre die Organisation die geeignete Stelle, mit Nachdruck auf Einführung dieser Klausel als allgemeine Handelsusance zu wirken.

In der erwähnten Belehnung der Bilder durch die Genossenschaft in Höhe des geschätzten Mindestwertes liegt bereits eine Unterstützung des bedürftigen Künstlers. Sollte sich diese im Einzelfall als ungenügend erweisen, so hat die Genossenschaft auch weiterhin wirtschaftliche Fürsorge für ihre Mitglieder zu betätigen. In Anbetracht der sozialen Stellung des Künstlers scheint dabei eine direkte Unterstützung nicht angebracht. Eine Krankenversicherung auf Grund von Gegenseitigkeit könnte Gutes wirken und zweckmäßig dürfte eine Organisation sein, die als Kreditgenossenschaft in der Weise eingreift, daß sie dem Bedürftigen Konsumtivkredit gewährt, indem sie ihm zu niederem Zins ein amortisierbares Darlehen vorstreckt.

Zu dieser großen Zahl wichtiger Funktionen kommen noch andere: die Ausarbeitung und Durchführung einheitlicher Grundsätze für das Ausstellungswesen, für Wettbewerbe (Zentralstelle für Wettbewerbe zwecks Prüfung der Ausschreibungsbedingungen) und bis zur gesetzlichen Regelung auch für das Kunstverlagswesen, Übernahme des Rechtsschutzes durch Auskunft in Rechtsangelegenheiten und durch genossenschaftliche Führung von solchen Rechtsstreitigkeiten, deren gerichtliche Durchführung von seiten des Verbandes gutgeheißen wurde. Endlich eröffnet sich noch ein großes Arbeitsgebiet in der Beobachtung der Kunstentwicklung im Inland und Ausland, in der Vertretung der Künstlerschaft gegenüber den Behörden und in der Mitwirkung

und dem Beirat in allen Fragen der Kunstpolitik. Eine moralische Bedeutung der wirtschaftlichen Organisation liegt schon darin, daß sie ein Gegengewicht bilden kann gegen etwaige politische oder kunstpolitische Beeinflussungen des künstlerischen Schaffens.

Eine planmäßige Kunsterziehung des Volkes, die beim Kinde einsetzt, aber beim Erwachsenen nicht halt macht und sich über alle Klassen erstreckt, kann dem Übelstande abhelfen, daß der moderne Kunstbedarf ein Massenbedarf ist, dem die wünschenswerte Reife und Feinheit fehlt. Daß dieser Bedarf nicht über die nötigen Mittel verfügt, kann durch einen ausgedehnten öffentlichen Kunstkonsum ausgeglichen werden. Die Kunstproduktion ist desorganisiert, insbesondere ist die volkswirtschaftlich unerwünschte, unkünstlerische Produktion überstark; eine Änderung der Künstlererziehung, die Ablenkung auf andere Gebiete künstlerischer Betätigung und eine wirtschaftliche Organisation der tüchtigen Arbeiter vermögen hier Wandel zu schaffen und dahin zu wirken, daß der Künstler zu seiner volkswirtschaftlichen und allgemein kulturellen Mission zweckentsprechend erzogen wird. Die entwicklungswichtigste Kunst wird regelmäßig keine Erwerbstätigkeit bilden können: durch eine Akademie kann sie wirtschaftlich sichergestellt und künstlerisch gefördert werden. Haben Bedarf und Produktion derart die wünschenswerte Gestalt, werden auch die Auswüchse im Handel, die darauf beruhen, von selbst verschwinden.

Wo eine tätige Organisation der Künstlerschaft und eine kluge Kunstpolitik der Gesellschaft dergestalt zielbewußt zusammenwirken, da wird es gelingen, den Zwieklang zwischen künstlerischem Drang und wirtschaftlichem Zwang zu beheben und die wirtschaftlichen Grundlagen für eine gedeihliche und freie Entfaltung künstlerisch produktiver Kräfte zu schaffen. Den größten Vorteil davon wird das Leben haben. Denn erst wenn gute und beste Kunst in ihrer Existenz gesichert ist, wird auch sie unsere Existenz aus dem Banne des rein Wirtschaftlichen erlösen, unsere Arbeit veredeln, unsere Gegensätze versöhnen, unser Sinnen vertiefen, unser Leben erhöhen. So wird das ideale Ziel erreicht werden, daß der Kunst ihr Recht wird im Leben und dem Leben sein Recht an die Kunst.

Anlagen

A) Methode und Material.

Zur Ermittlung der in meiner Arbeit darzustellenden Verhältnisse standen mir vier Wege offen: das Studium der vorhandenen einschlägigen Literatur, unmittelbare eigene Beobachtung und die Tatsachenfeststellung mittels statistischer Erhebungen oder mittels Enquête.

Eine fachwissenschaftliche Spezialliteratur über unseren Gegenstand existiert nicht; das Buch versucht zum ersten Male eine systematische Wirtschaftsbeschreibung des Künstlerberufs. In einigen wenigen Fällen findet sich wohl in der Volkswirtschaftslehre die Kunst als ein Faktor im Wirtschaftsleben der Völker behandelt, nur ganz selten und nur mit kurzen Worten wird ihrer auch als Gewerbe gedacht; eine etwas eingehendere Erörterung findet sich in Hermann's „Staatswirtschaftliche Untersuchungen". Das Kunstgewerbe behandelt H. Waentig, „Wirtschaft und Kunst", eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung, Jena 1909; das Werk erschien kurz vor Beendigung dieser Arbeit und konnte noch in mancher Beziehung herangezogen werden.

Um so umfangreicher ist die nicht nationalökonomische Literatur über die Kunst, für die Kunst und gegen die Kunst. Im Interesse einer gründlichen Beherrschung des Themas schien es mir angebracht, mich auch mit den wichtigeren Werken auf dem Gebiet der Kunstgeschichte und Ästhetik, der Kunsttechnik, Kunstpolitik und Kunstkritik vertraut zu machen. Es war keine geringe Aufgabe — eine Kunst an sich — sich in dieser Flut von Schriften und Artikeln und in dem Widerstreit der Ideen zurechtzufinden und die Arbeit von außerhalb ihrer Grenzen liegenden Gesichtspunkten freizuhalten; es wird mir dabei sicherlich über manch unwichtigem manch brauchbares Werk entgangen sein. Symptomatische Details fanden sich insbesondere in Künstlerbiographien und verlässiges Material ergaben Vereinsmitteilungen, die Berichte vom Kunstmarkt und die zahlreichen Kunstzeitschriften, vor allem die „Werkstatt der Kunst", ein Organ für die wirtschaftlichen Interessen der bildenden Kunst.

Auf eingehende wirtschaftsgeschichtliche Exkurse mußte verzichtet werden; umfassende Quellenstudien, insbesondere archivalische Studien und die Sammlung des sehr zerstreuten und spärlichen Materials, hätten die Arbeit zu sehr belastet. Die kunstwirtschaftlichen Betrachtungen

können daher nur in großen Zügen eine allgemeine Orientierung geben und keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Eine Ergänzung muß einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben.

Eine exakte zahlenmäßige Feststellung einiger Tatsachen ermöglichten die Berufs-, Gewerbe- und Handelsstatistik des Deutschen Reichs und Bayerns und statistische Aufstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft sowie des Vereins bildender Künstler Münchens „Sezession“. Freilich ließ sich auf diese Weise nur ein sehr kleiner Teil der wissenswerten Verhältnisse und Erscheinungen ermitteln.

Weit ergiebiger als die genannten Quellen zeigte sich die Methode systematischer Befragung von Sachverständigen und Interessenten über die einzelnen Erscheinungen und ihre Zusammenhänge. Die Enquête vermag zwar nicht mit gleicher Exaktheit und Vollständigkeit wie die Statistik durch Massenbeobachtung das Typische einer wirtschaftlichen Erscheinung zu erfassen, sie bietet dagegen die Vorzüge, daß durch sie eine große Zahl wirtschaftlicher Erscheinungen der Beobachtung zugänglich wird und das auf diese Weise gewonnene Material insofern reichhaltig ist, als es auch subjektive Stimmungen und Anschauungen widerspiegelt und jede Art von Interessenten zur Geltung kommen läßt. Man unterscheidet öffentliche und private, schriftliche und mündliche Enquêten. Ich sah mich bei meinen Untersuchungen auf eine private Umfrage angewiesen. Solchen Privaterhebungen haften mancherlei Mängel an; sie können nicht erschöpfend sein, können sich nur an einen relativ kleinen Kreis beteiligter Personen wenden und sind vom guten Willen der Befragten abhängig.

Von einer schriftlichen Enquête konnte ich mir bei der Mißachtung privater Umfragen und dem geringen Interesse der Künstlerschaft an wirtschaftlichen Fragen keinen Erfolg versprechen. Schriftlich erbat ich mir deshalb nur Auskunft, wo ich mich auf präzise Einzelfragen beschränken konnte oder wo es sich um Ergänzungen früherer Mitteilungen handelte.

Der Weg mündlicher Umfrage bietet dagegen viele Vorteile. Sie kann sich auf Details erstrecken, schließt Mißverständnisse über die Fragestellung beinahe aus und gibt dem Fragenden ein Bild von den Vorstellungen, der Urteilsfähigkeit, Sachkenntnis und Zuverlässigkeit seiner Gewährsmänner. Diese Methode erleichtert es also, das Zeugnis der einzelnen Interessenten kritisch zu behandeln und ihre Glaubwürdigkeit zu beurteilen; es läßt sich — besser wie bei anderen Untersuchungsmethoden, wenn auch trotz allen Bemühens nicht mit aller Sicherheit — ersehen, ob die Auskunft eine Unrichtigkeit oder Tatsachenentstellung enthält, ob sie auf Tendenz oder Temperament, Vorurteil oder materiellen Interessen beruht und ob schließlich der Befragte bei seinen Angaben zur Verallgemeinerung persönlicher Erfahrungen geneigt ist. Zur Kontrolle der Zuverlässigkeit der abgegebenen Zeugnisse wird es nötig, die verschiedenartigsten Interessen zu Wort kommen zu lassen und alle Arten von Beteiligten und Leute von verschiedener wirtschaftlicher Lage anzuhören.

Diese Kontrolle wird noch nicht genügen. Werden die gewonnenen Erfahrungen gesichtet und geordnet, um aus den einzelnen Aussagen ein Gesamtbild zu gewinnen, so wird es sich zeigen, daß immer noch Widersprüche vorliegen; lösen sich diese auch durch wiederholte Nachfrage nicht, dann ist kritisch zu entscheiden, auf welcher Seite mehr Glaubwürdigkeit ist oder — besser noch — diese zweifelhaften Angaben sind außer Betracht zu lassen. Nach diesen Richtpunkten bin ich bei meiner Enquête vorgegangen. Meine Ausführungen stützen sich hauptsächlich auf das Ergebnis einer mündlichen Umfrage bei Künstlern, Kunsthändlern, Sammlern und anderen mit den Verhältnissen vertrauten Personen sowie bei Vereinen und Behörden. Ich habe mich dabei nicht nur an Künstler und Kaufleute von Namen und Wohlstand gewendet, sondern auch ihre weniger begünstigten Berufsgenossen zu Rate gezogen. Ich fand die Künstler meist gern zu Auskünften bereit, vielfach jedoch infolge geringen Interesses und geringen Verständnisses für ihre wirtschaftlichen Berufsfragen zu brauchbaren Angaben nicht imstande; viele zeigten sich recht sanguinisch in ihren Ausführungen, viele jedoch auch sachkundig und objektiv denkend. Die Händler waren meist zurückhaltend, wo ihr eigenes Interesse zu sehr mitspielte; soweit ich jedoch von ihnen Angaben erhielt, erwiesen sich diese als zuverlässig und sachdienlich. Ich habe besonders die Unterstützung solcher Herren gesucht und gefunden, denen durch eigene organisatorische Tätigkeit oder durch besondere Beziehungen eingehendere Kenntnisse der wirtschaftlichen Erscheinungen und Anschauungen im Künstlerberuf zu Gebote standen. Über mehrere Punkte konnte mir aus persönlichen oder geschäftlichen Rücksichten keine Auskunft erteilt werden.

Diese Methode mündlicher Information erwies sich als sehr zweckentsprechend. Gerade das persönliche Gespräch gab mir reiche Anregung und die Gelegenheit, aus der speziellen Sachkenntnis einzelner Herren Nutzen zu ziehen. Auch sah ich mich dadurch besser in den Stand gesetzt, das Tendenziöse und Subjektive in den Aussagen von dem Tatsächlichen zu scheiden und den objektiven Gehalt aus den temperamentvollen Ausführungen zu entnehmen; vollständig freilich läßt sich bei Enquêten die Gefahr subjektiver Beirrungen nie ausschließen.

Anderseits ergaben sich aus der Anwendung der mündlichen Umfrage auch einige M ä n g e l: die Erhebung mußte sich über einen langen Zeitraum erstrecken und auf einen kleinen Personenkreis und Einzelbeobachtungen beschränken. Befragt wurden im ganzen 79 Personen und Institute. Durchweg wurde mir die Verpflichtung gestellt, bei der Wiedergabe der Ergebnisse meiner Erhebungen keine Namen zu nennen und individuelle Auskünfte nicht zu sehr hervortreten zu lassen; ich kann daher nicht das Material selbst sprechen lassen und muß mehr ausschließliche Ergebnisse bringen, als mir selbst lieb ist.

Meine Erhebungen wurden ergänzt durch e i g e n e B e o b a c h t u n g e n der Vorgänge am internationalen Kunstmarkt während eines fast vierjährigen Zeitraums sowie durch wiederholte Besuche in Mün-

chener Ateliers, Verlagsanstalten, Kunsthandlungen aller Art und ähnlichen Betrieben; es gelang mir so selbst einigen Einblick in die dargestellten Verhältnisse und Institutionen zu gewinnen.

Ein wesentlicher Mangel der Erhebung liegt aber darin, daß infolge der Mündlichkeit der Umfrage, vor allem aber auch infolge des sehr geringen Entgegenkommens, das ich außerhalb Münchens fand, fast alle befragten Personen Münchener sind; viele von ihnen besitzen allerdings auch Kenntnisse von den auswärtigen Zuständen und Usancen. Da sich aber auch die persönlichen Beobachtungen des Verfassers hauptsächlich auf den Münchener Markt beziehen, erscheint die Arbeit vornehmlich als eine Untersuchung der Verhältnisse der modernen Malerei in München. München aber ist ein Zentrum deutscher Kunst; seine Verhältnisse im Leben und Schaffen der Künstler, im Kunstverlag und Kunsthandel sind typisch. So wird die Arbeit gleichwohl allgemeine Bedeutung beanspruchen dürfen, wenn auch lokale Verschiedenheiten zu wenig gewürdigt sind.

Das Ergebnis der Stoffsammlung war, wenngleich manche Lücke blieb und trotz allen Bemühens wohl manches unterlief, was einer späteren Prüfung nicht standhalten wird, insofern befriedigend, als sich die Daten und Mitteilungen bei der systematischen Zusammenstellung im allgemeinen deckten oder doch gut miteinander vertrugen. Da ich zwecks besserer Kontrolle aus vielen Quellen geschöpft und mich an Personen mit entgegengesetzten Interessen gewendet habe, spricht dies immerhin für die Zuverlässigkeit des Materials. Wo Zweifel blieben oder auftauchten, bemühte ich mich, durch wiederholte Nachfrage oder persönliche Umsicht sie zu klären. Was mir nicht zuverlässig erschien, ist mit dem entsprechenden Vorbehalt wiedergegeben oder vollständig ausgeschieden worden.

Nach vollendeter Drucklegung des Buches erschien unter dem Titel „Kunst und Volkswirtschaft“[1]) ein Sonderheft der „Volkswirtschaftlichen Blätter“, das nicht mehr benützt werden konnte.

---

[1]) Berlin, 27. August 1910.

B. Statistische Tabellen

Tabelle I

Der Künstlerberuf im Deutschen Reiche.

Zahl der als Künstler erwerbstätigen Personen nach den Berufszählungen vom 15. Juni 1895 und 12. Juni 1907

Berufsstellung (und Geschlecht)	Es waren als Künstler erwerbstätig 1907: im Hauptberuf insges.	1907: im Hauptberuf davon übten Nebenberufe aus: überh.	1907: im Hauptberuf davon übten Nebenberufe aus: spez. Landwirtschaft	1907: im Hauptberuf Berufszugehörige insges. (=Erwerbstätige, Angehörige, Dienende)	1907: im Nebenberuf	1907: haupt- und nebenberuflich insges.	1895: im Hauptberuf insges.	1895: im Hauptberuf davon übten einen Nebenberuf aus	1895: im Hauptberuf Berufszugehörige insges. (=Erwerbstätige, Angehörige, Dienende)	1895: im Nebenberuf	1895: haupt- und nebenberuflich insges.	Zunahme (1895—1907) der Zahl der als Künstler Erwerbstätigen: im Hauptberuf absolut	Zunahme: im Hauptberuf %	Zunahme: im Hauptberuf davon hatten Nebenberuf	Zunahme: im Nebenberuf	Zunahme: insgesamt absolut	Zunahme: insgesamt prozentualiter
Selbständig und Geschäftsleiter männl.	7 248	727	248	10 428	469	7 717	5 544	—	—	—	—	1 704	30,8	—	—	—	—
Selbständig und Geschäftsleiter weibl.	1 476	48	6	11 877	108	1 584	846	—	—	—	—	630	74,5	—	—	—	—
Sa.	8 724	775	254	22 305	577	9 301	6 390	—	16 938	—	6 807	2 334	36,6	—	—	2 494	36,6
Wissenschaftl., technisch oder kaufmännisch gebildetes Verwaltungs-, Bureau- oder Aufsichtspersonal	348	14	2	706	5	353	90	—	205	—	91	258	286,7	—	—	262	101,6
Sonst. Gehilfen und Arbeiter	4 887	144	84	8 319	69	4 956	2 410	—	3 996	—	2 439	2 477	102,8	—	—	2 527	103,6
Sa. männl.	12 085	878	331	16 338	521	12 606	7 921	673	—	391	8 312	4 164	52,1	205	130	4 294	51,7
Sa. weibl.	1 874	55	9	14 992	130	2 004	969	41	—	56	1 025	905	93,4	14	74	979	95,5
Sa. zus.	13 959	933	340	31 330	651	14 610	8 890	714	21 139	447	9 337	5 069	57,0	219	204	5 283	56,6

Tabelle II

Der Künstlerberuf im Königreich Bayern.
Zahl der im Königreich Bayern hauptberuflich als Künstler erwerbstätigen Personen nach den Berufszählungen vom 14. Juni 1895 und 12. Juni 1907

	1895	1907	Zunahme 1895—1907 absolut	Zunahme 1895—1907 relativ
In künstlerischen Gewerben überhaupt	3425	5255	1830	53,4
Davon spez. als Künstler: Männlich	1986	3130	1144	57,7
Davon spez. als Künstler: Weiblich	200	413	213	106,5
Summe	2186	3543	1357	62,1

Tabelle III

Konzentration der künstlerischen Gewerbe in Bayern nach der Berufszählung vom 12. Juni 1907

	Oberbayern	Niederbayern	Pfalz	Oberpfalz	Oberfranken	Mittelfranken	Unterfranken	Schwaben
Zahl der in künstlerischen Gewerben Erwerbstätigen	3543	75	215	112	172	656	210	272
Von 100 Erwerbstätigen sind in künstlerischen Gewerben tätig	0,4	0,02	0,1	0,03	0,04	0,1	0,05	0,1
Von 100 in künstlerischen Gewerben tätigen Personen treffen auf	67,4	1,4	4,1	2,1	3,3	12,5	4,0	5,2

Tabelle IV

Familienstand der Künstler im Deutschen Reich nach der Berufszählung vom 14. Juni 1895

	Gesamtzahl der Künstler im Hauptberuf	Davon sind ledig	Davon sind verheiratet	Davon sind verwitwet oder geschieden	Prozentsatz der Ledigen
Männlich	7921	4008	3665	248	50,6
Weiblich	969	825	57	87	85,1
Summe	8890	4833	3722	335	54,5

Tabelle V

Alter der Künstler im Deutschen Reich.
Es waren nach der Berufszählung vom 14. Juni 1895 im Hauptberuf als Künstler erwerbstätig

	Unter 14 Jahren	14 J. bis unter 16 J.	16 J. bis unter 18 J.	18 J. bis unter 20 J.	20 J. bis unter 30 J.	30 J. bis unter 40 J.	40 J. bis unter 50 J.	50 J. bis unter 60 J.	60 J. bis unter 70 J.	70 J. und darüber	Insgesamt	Dazu Familienangehörige unter 14 J.	von 14 J. u. darüber
Männlich	19	232	277	350	2098	2250	1303	743	410	239	7921	2401	400
Weiblich	2	8	18	32	283	319	178	92	29	8	969	2482	4955
Summe	21	240	295	382	2381	2569	1481	835	439	247	8890	4883	5355

Tabelle VI

Zahl der Gewerbebetriebe der Gewerbeart „Kunstmaler" im Reich und an wichtigen Kunststätten nach der Betriebszählung vom 12. Juni 1907

Zahl der	Deutsches Reich	Preußen	Bayern	Süd-bayern	Berlin	München	Dresden	Düssel-dorf	Hamburg	Stuttgart	Frankfurt a. M.
Gewerbebetriebe überhaupt	6138	2669	1897	1764	647	1520	316	257	136	120	98
Davon Hauptbetriebe	5890	2557	1867	1748	627	1518	308	256	131	117	97
Beschäftigte Personen (Höchstzahl des Jahres)	7713	3794	1997	1845	918	1545	358	286	162	129	115

Tabelle VII

Zahl der Künstlergewerbebetriebe und der darin beschäftigten Personen im Deutschen Reich nach der Gewerbestatistik vom Jahre 1895 und der Betriebsstatistik vom Jahre 1907

	Gewerbebetriebe			Davon Hauptbetriebe			Nebenbetriebe	In den Hauptbetrieben beschäftigte Personen		
	insgesamt	davon sind Alleinbetriebe	Gehilfenbetriebe	insgesamt	davon sind Alleinbetriebe	Gehilfenbetriebe		männlich	weiblich	zusammen
1895	6055	5747	308	5714	5409	305	341	6 180	822	7 002
1907 Künstler insg.	7879	—	—	7558	6581	977	321	10 026	1273	11 299
1907 spez. Kunstmaler	6138	—	—	5890	5520	370	248	6 387	1218	7 605

Tabelle VIII

Der deutsche Gemäldeaußenhandel (Einfuhr und Ausfuhr) mit den wichtigsten Ländern 1901—1907

Land	Einfuhr nach Deutschland (in Millionen Mark)							Ausfuhr aus Deutschland (in Millionen Mark)						
	1901	1902	1903	1904	1905	1907	1908	1901	1902	1903	1904	1905	1907	1908
Belgien	0,7	1,0	0,9	1,0	1,2	1,1	1,3	0,6	0,6	0,6	0,3	0,6	0,7	0,4
Dänemark	0,1	0,2	0,1	0,2	0,1	0,2	0,3	0,1	0,1	0,1	0,1	0,2	0,1	0,2
Frankreich	1,4	1,4	1,8	1,8	1,9	2,6	2,5	0,7	0,7	0,7	0,6	0,7	1,8	2,2
Großbritannien	0,7	0,7	0,8	0,8	1,0	1,1	1,1	0,7	1,3	1,0	0,6	0,5	0,9	1,7
Italien	0,6	0,8	0,8	0,7	0,9	0,8	0,8	0,2	0,3	0,4	0,3	0,3	0,4	0,3
Niederlande	0,6	0,8	0,9	0,8	0,9	1,1	1,5	0,4	0,6	0,7	0,5	0,5	0,5	0,9
Österreich-Ungarn	6,3	7,1	8,7	8,9	9,5	7,6	7,3	2,0	2,8	3,3	2,7	3,6	3,6	3,2
Europ. Rußland	0,3	0,2	0,3	0,2	0,2	0,5	0,4	0,4	0,5	0,5	0,6	0,4	0,5	0,7
Schweiz	0,7	0,6	1,0	0,1	0,9	0,8	1,0	0,6	0,8	0,7	0,7	1,0	1,0	1,0
Vereinigte Staaten von Amerika	0,1	0,1	0,2	0,1	0,1	0,2	0,1	0,6	0,9	1,2	1,4	1,4	0,9	0,5
Summe	11,7	13,2	15,8	15,6	17,1	16,3	16,8	7,1	9,3	9,9	8,5	10,1	10,8	11,1

Tabelle IX

Die deutsche Gemäldeausfuhr[1]) nach den Vereinigten Staaten von Amerika (Wert in Dollars) 1900—1908

Ausfuhr aus dem	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908
Deutschen Reich	—	—	211 765	282 353	329 412	329 412	?	201 882	?
Königreich Bayern	63 649	151 393	123 413	149 385	123 973	135 658	192 818	155 661	355 580
Generalkonsulatsbezirk München	63 649	151 393	123 413	149 385	123 973	135 658	192 818	155 423	355 580
Generalkonsulatsbezirk Berlin[2])	23 996	18 932	22 602	23 712	107 329	70 038	64 064	32 721	22 471

[1]) Die Tabelle beruht auf den amtlichen Zusammenstellungen des Bayerischen Statistischen Landesamtes und auf Privatauskünften der amerikanischen Generalkonsulate Berlin und München.

Es ist zu berücksichtigen, daß bei den Generalkonsulaten nur die aus ihrem Bezirk direkt verfrachteten Güter deklariert werden, daß aber nicht selten die Abfertigung bayerischer Waren nicht in Bayern stattfindet und deshalb auch nicht in der Statistik der bayerischen Generalkonsulate erscheint. Nach der Schätzung des Bayerischen Statistischen Landesamtes dürfte der dadurch verursachte Ausfall keineswegs unbedeutend sein.

[2]) Die Berliner Ziffern beziehen sich auf Gemälde und sonstige Kunstwerke, die bayerischen Ziffern für 1907 und 1908 nur auf moderne Ölgemälde.

Der Münchener Export von Ölgemälden im ersten Quartal 1909 übertrifft mit 25 975 Dollar den Gesamtexport Berlins 1908 für Kunstwerke; im ganzen wurden 1909 aus dem Generalkonsulatsbezirk München um 149745 Dollar Ölgemälde nach den Vereinigten Staaten von Amerika ausgeführt.

Tabelle X

Verkaufsergebnisse der Ausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft und des Vereins bildender Künstler Münchens „Sezession".

Ausstellungen im Münchener Glaspalast:
1. Jahresausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft (= Jh.-A.)
2. Internationale Ausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft (seit 1897) gemeinsam mit der Sezession (= I. A.)

Ausstellungsjahr	Bezeichnung der Ausstellung	Zahl der ausgestellten Gemälde	Zahl der verkauften Gemälde		Verkaufserlös in Mark	Es wurden angekauft von: München		dem übrigen Deutschland		dem Ausland	
			abs.	proz.		Stück	Summe	Stück	Summe	Stück	Summe
1879	III. I. A.	—	—	—	453 286	—	—	—	—	—	—
1883	IV. I. A.	—	—	—	677 860	—	—	—	—	—	—
1888	V. I. A.	—	—	—	1 070 000	—	—	—	—	—	—
1892	VI. I. A.	—	—	—	681 873	—	—	—	—	—	—
1893	Jh.-A.	—	—	—	388 829	—	—	—	—	—	—
1894	Jh.-A.	—	—	—	362 245	—	—	—	—	—	—
1895	Jh.-A.	—	—	—	438 933	—	—	—	—	—	—
1896	Jh.-A.	—	—	—	240 072	—	—	—	—	—	—
1897	VII. I. A.	—	—	—	620 283	—	—	—	—	—	—
1898	Jh.-A.	—	—	—	303 620	—	—	—	—	—	—
1899	Jh.-A.	—	—	—	380 124	—	—	—	—	—	—
1900	Jh.-A.	2230	322	14,9	395 260	30	60 665	155	184 286	137	150 319
1901	VIII. I. A.	3064	529	17,3	768 339	191	222 000[1])	177	221 653	153	289 986
1902	Jh.-A.	2580	421	16,3	352 993	64	70 700	202	123 833	155	158 460
1903	Jh.-A.	2230	437	19,6	396 770	55	39 086	270	191 730	115	165 954
1904	Jh.-A.	2256	364	16,1	304 702	65	62 810	195	137 377	104	104 515
1905	IX. I. A.	2834	523	18,5	602 542	228	216 027[1])	139	179 052	143	190 658
1906	Jh.-A.	2921	319	10,9	369 192	61	64 892	150	127 573	105	162 527
1907	Jh.-A.	2331	448	19,2	371 272	110	92 419	206	140 414	130	125 139
1908	Jh.-A.	2358	399	16,9	305 573	37	20 591	192	143 536	167	141 016

Ausstellungen des Vereins bildender Künstler Münchens „Sezession“

Ausstellungsjahr	Zahl der veranstalteten Ausstellungen	Zahl der eingelieferten Werke	Prozentzahl der zurückgewiesenen Werke	Zahl der ausgestellten Gemälde	Zahl der verkauften Gemälde		Verkaufserlös in Mark	Es verkauften Künstler aus					
								München		dem übrigen Deutschland		dem Ausland	
					abs.	proz.		Stück	Summe	Stück	Summe	Stück	Summe
1893	1	1500	41,6	876	146	16,7	135 902	54	43 300	17	26 500	75	66 102
1894	2	1700	55,6	756	184	22,3	293 846	81	103 090	8	13 430	95	177 326
1895	2	1300	39,2	790	168	21,3	233 110	73	65 205	17	7 950	78	159 955
1896	2	1500	16,5	1243	210	16,9	171 823	81	54 800	19	9 115	110	107 908
1897	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1898	1	750	42,4	432[2])	208[2])	48,1	167 228	60	58 973	10	19 035	138	89 220
1899	2	1350	?	?	121	?	125 974	80	77 638	9	13 910	32	24 426
1900	2	1200	36,7	760	103	13,6	74 935	62	43 405	14	8 470	27	23 060
1901	1	600	47,5	315	32	10,2	12 008	26	11 148	3	750	3	110
1902	2	1200	53,0	564	242	42,9	77 959	226	62 079	2	400	14	15 480
1903	2	1410	50,5	699	105	15,0	105 732	54	62 193	18	20 795	33	22 744
1904	2	1050	43,0	598	173	28,9	95 718	106	60 268	58	34 305	9	1 145
1905	1	950	60,6	374	45	12,0	6 572	43	5 822	2	750	—	—
1906	3	2061	58,1	863	115	13,3	119 909	67	63 791	33	34 330	15	21 788
1907	3	2201	66,2	743	97	13,0	82 109	72	55 149	16	19 070	9	7 990
1908	3	2087	57,7	886	174	19,6	172 122	104	131 888	44	18 810	26	22 424

[1]) Die außergewöhnliche Höhe dieser Ziffern ist darauf zurückzuführen, daß auf den internationalen Ausstellungen vom bayerischen Staat und für die Ausstellungslotterie auch von der Ausstellungsleitung selbst beträchtliche Ankäufe gemacht werden.

[2]) Darunter auch Kleinkunst.

Tabelle X

Verkaufsergebnisse der Ausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft und des Vereins bildender Künstler Münchens „Sezession".

Ausstellungen im Münchener Glaspalast:
1. Jahresausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft (= Jh.-A.)
2. Internationale Ausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft (seit 1897) gemeinsam mit der Sezession (= I. A.)

Ausstellungsjahr	Bezeichnung der Ausstellung	Zahl der ausgestellten Gemälde	Zahl der verkauften Gemälde		Verkaufserlös in Mark	Es wurden angekauft von					
						München		dem übrigen Deutschland		dem Ausland	
			abs.	proz.		Stück	Summe	Stück	Summe	Stück	Summe
1879	III. I. A.	—	—	—	453 286	—	—	—	—	—	—
1883	IV. I. A.	—	—	—	677 860	—	—	—	—	—	—
1888	V. I. A.	—	—	—	1 070 000	—	—	—	—	—	—
1892	VI. I. A.	—	—	—	681 873	—	—	—	—	—	—
1893	Jh.-A.	—	—	—	388 829	—	—	—	—	—	—
1894	Jh.-A.	—	—	—	362 245	—	—	—	—	—	—
1895	Jh.-A.	—	—	—	438 933	—	—	—	—	—	—
1896	Jh.-A.	—	—	—	240 072	—	—	—	—	—	—
1897	VII. I. A.	—	—	—	620 283	—	—	—	—	—	—
1898	Jh.-A.	—	—	—	303 620	—	—	—	—	—	—
1899	Jh.-A.	—	—	—	380 124	—	—	—	—	—	—
1900	Jh.-A.	2230	322	14,9	395 260	30	60 665	155	184 286	137	150 319
1901	VIII. I. A.	3064	529	17,3	768 339	191	222 000[1])	177	221 653	153	289 986
1902	Jh.-A.	2580	421	16,3	352 993	64	70 700	202	123 833	155	158 460
1903	Jh.-A.	2230	437	19,6	396 770	55	39 086	270	191 730	115	165 954
1904	Jh.-A.	2256	364	16,1	304 702	65	62 810	195	137 377	104	104 515
1905	IX. I. A.	2834	523	18,5	602 542	228	216 027[1])	139	179 052	143	190 658
1906	Jh.-A.	2921	319	10,9	369 192	61	64 892	150	127 573	105	162 527
1907	Jh.-A.	2331	448	19,2	371 272	110	92 419	206	140 414	130	125 139
1908	Jh.-A.	2358	399	16,9	305 573	37	20 591	192	143 536	167	141 016

Ausstellungsjahr	Ausstellungen des Vereins bildender Künstler Münchens „Sezession“												
	Zahl der veranstalteten Ausstellungen	Zahl der eingelieferten Werke	Prozentzahl der zurückgewiesenen Werke	Zahl der ausgestellten Gemälde	Zahl der verkauften Gemälde		Verkaufserlös in Mark	Es verkauften Künstler aus					
								München		dem übrigen Deutschland		dem Ausland	
					abs.	proz.		Stück	Summe	Stück	Summe	Stück	Summe
1893	1	1500	41,6	876	146	16,7	135 902	54	43 300	17	26 500	75	66 102
1894	2	1700	55,6	756	184	22,3	293 846	81	103 090	8	13 430	95	177 326
1895	2	1300	39,2	790	168	21,3	233 110	73	65 205	17	7 950	78	159 955
1896	2	1500	16,5	1243	210	16,9	171 823	81	54 800	19	9 115	110	107 908
1897	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1898	1	750	42,4	432[2])	208[2])	48,1	167 228	60	58 973	10	19 035	138	89 220
1899	2	1350	?	?	121	?	125 974	80	77 638	9	13 910	32	24 426
1900	2	1200	36,7	760	103	13,6	74 935	62	43 405	14	8 470	27	23 060
1901	1	600	47,5	315	32	10,2	12 008	26	11 148	3	750	3	110
1902	2	1200	53,0	564	242	42,9	77 959	226	62 079	2	400	14	15 480
1903	2	1410	50,5	699	105	15,0	105 732	54	62 193	18	20 795	33	22 744
1904	2	1050	43,0	598	173	28,9	95 718	106	60 268	58	34 305	9	1 145
1905	1	950	60,6	374	45	12,0	6 572	43	5 822	2	750	—	—
1906	3	2061	58,1	863	115	13,3	119 909	67	63 791	33	34 330	15	21 788
1907	3	2201	66,2	743	97	13,0	82 109	72	55 149	16	19 070	9	7 990
1908	3	2087	57,7	886	174	19,6	172 122	104	131 888	44	18 810	26	22 424

[1]) Die außergewöhnliche Höhe dieser Ziffern ist darauf zurückzuführen, daß auf den internationalen Ausstellungen vom bayerischen Staat und für die Ausstellungslotterie auch von der Ausstellungsleitung selbst beträchtliche Ankäufe gemacht werden.

[2]) Darunter auch Kleinkunst.

Tabelle X

Verkaufsergebnisse der Ausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft und des Vereins bildender Künstler Münchens „Sezession“.

Ausstellungen im Münchener Glaspalast:
1. Jahresausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft (= Jh.-A.)
2. Internationale Ausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft (seit 1897) gemeinsam mit der Sezession (= I. A.)

Ausstellungsjahr	Bezeichnung der Ausstellung	Zahl der ausgestellten Gemälde	Zahl der verkauften Gemälde		Verkaufserlös in Mark	Es wurden angekauft von München		dem übrigen Deutschland		dem Ausland	
			abs.	proz.		Stück	Summe	Stück	Summe	Stück	Summe
1879	III. I. A.	—	—	—	453 286	—	—	—	—	—	—
1883	IV. I. A.	—	—	—	677 860	—	—	—	—	—	—
1888	V. I. A.	—	—	—	1 070 000	—	—	—	—	—	—
1892	VI. I. A.	—	—	—	681 873	—	—	—	—	—	—
1893	Jh.-A.	—	—	—	388 829	—	—	—	—	—	—
1894	Jh.-A.	—	—	—	362 245	—	—	—	—	—	—
1895	Jh.-A.	—	—	—	438 933	—	—	—	—	—	—
1896	Jh.-A.	—	—	—	240 072	—	—	—	—	—	—
1897	VII. I. A.	—	—	—	620 283	—	—	—	—	—	—
1898	Jh.-A.	—	—	—	303 620	—	—	—	—	—	—
1899	Jh.-A.	—	—	—	380 124	—	—	—	—	—	—
1900	Jh.-A.	2230	322	14,9	395 260	30	60 665	155	184 286	137	150 319
1901	VIII. I. A.	3064	529	17,3	768 339	191	222 000[1])	177	221 653	153	289 986
1902	Jh.-A.	2580	421	16,3	352 993	64	70 700	202	123 833	155	158 460
1903	Jh.-A.	2230	437	19,6	396 770	55	39 086	270	191 730	115	165 954
1904	Jh.-A.	2256	364	16,1	304 702	65	62 810	195	137 377	104	104 515
1905	IX. I. A.	2834	523	18,5	602 542	228	216 027[1])	139	179 052	143	190 658
1906	Jh.-A.	2921	319	10,9	369 192	61	64 892	150	127 573	105	162 527
1907	Jh.-A.	2331	448	19,2	371 272	110	92 419	206	140 414	130	125 139
1908	Jh.-A.	2358	399	16,9	305 573	37	20 591	192	143 536	167	141 016

Ausstellungsjahr	Zahl der veranstalteten Ausstellungen	Zahl der eingelieferten Werke	Prozentzahl der zurückgewiesenen Werke	Zahl der ausgestellten Gemälde	Zahl der verkauften Gemälde abs.	Zahl der verkauften Gemälde proz.	Verkaufserlös in Mark	Es verkauften Künstler aus München Stück	München Summe	dem übrigen Deutschland Stück	dem übrigen Deutschland Summe	dem Ausland Stück	dem Ausland Summe
1893	1	1500	41,6	876	146	16,7	135 902	54	43 300	17	26 500	75	66 102
1894	2	1700	55,6	756	184	22,3	293 846	81	103 090	8	13 430	95	177 326
1895	2	1300	39,2	790	168	21,3	233 110	73	65 205	17	7 950	78	159 955
1896	2	1500	16,5	1243	210	16,9	171 823	81	54 800	19	9 115	110	107 908
1897	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1898	1	750	42,4	432[2])	208[2])	48,1	167 228	60	58 973	10	19 035	138	89 220
1899	2	1350	?	?	121	?	125 974	80	77 638	9	13 910	32	24 426
1900	2	1200	36,7	760	103	13,6	74 935	62	43 405	14	8 470	27	23 060
1901	1	600	47,5	315	32	10,2	12 008	26	11 148	3	750	3	110
1902	2	1200	53,0	564	242	42,9	77 959	226	62 079	2	400	14	15 480
1903	2	1410	50,5	699	105	15,0	105 732	54	62 193	18	20 795	33	22 744
1904	2	1050	43,0	598	173	28,9	95 718	106	60 268	58	34 305	9	1 145
1905	1	950	60,6	374	45	12,0	6 572	43	5 822	2	750	—	—
1906	3	2061	58,1	863	115	13,3	119 909	67	63 791	33	34 330	15	21 788
1907	3	2201	66,2	743	97	13,0	82 109	72	55 149	16	19 070	9	7 990
1908	3	2087	57,7	886	174	19,6	172 122	104	131 888	44	18 810	26	22 424

Ausstellungen des Vereins bildender Künstler Münchens „Sezession“

[1]) Die außergewöhnliche Höhe dieser Ziffern ist darauf zurückzuführen, daß auf den internationalen Ausstellungen vom bayerischen Staat und für die Ausstellungslotterie auch von der Ausstellungsleitung selbst beträchtliche Ankäufe gemacht werden.

[2]) Darunter auch Kleinkunst.

Tabelle XI

Tätigkeit des Münchener Kunstvereins.

Tabelle XIa[1]). Übersicht der Tätigkeit des Münchener Kunstvereins von 10 zu 10 Jahren:

Im Jahre	Mitglieder	Einnahmen M.	Verlosungsgegenstände	Ankaufswert derselben inkl. Vereinssamlg.-Blatt M.
1824	275	3 880	12	713
1834	1425	28 959	100	22 280
1844	3161	68 000	170	55 230
1854	3178	71 442	154	54 464
1864	3229	70 730	147	56 571
1874	4600	91 885	146	76 609
1884	5488	115 204	139	87 000
1894	5960	130 344	167	93 138
1904	5306	106 951	205	74 550

[1]) Aus dem Rechenschaftsbericht des Kunstvereins München für das Jahr 1903.

Tabelle XIb[1])

Es wurden im Münchener Kunstverein

im Jahre	Gemälde				aus Verkäufen erlöst		
	eingeliefert	ausgestellt (ca.)	verkauft insgesamt	verkauft davon durch Verlosung	Verlosungsankäufe M.	Vereinsgalerie M.	Ankäufe Privater (ca.) M.
1898	6 778	6000	5300 (1898–1908)	2400 (1898–1908)	76 900	9500	550 000 (1898–1908)
1899	6 231	6000			75 000	—	
1900	8 214	7500			75 000	—	
1901	7 382	6500			77 100	9000	
1902	7 788	6800			71 500	1000	
1903	7 153	6500			66 500	2000	
1904	8 683	7000			65 100	1000	
1905	8 259	7000			45 200[2])	—	
1906	9 600	7500			52 000[2])	—	
1907	10 237	8000			51 000[2])	—	
1908	10 359	8200			51 000[2])	—	

[1]) Nach den Rechenschaftsberichten des Vereins und Mitteilungen des Sekretariats.

[2]) Der Rückgang erklärt sich aus der 1905 eingeführten Ermäßigung der Jahresbeiträge der Künstler und der Wiedereinführung des allgemeinen Vereinsgeschenkes, für das durchschnittlich 12500 M. jährlich bezahlt werden.

Tabelle XIIa

Aufwand deutscher Staaten für Zwecke der bildenden Künste

(Zusammengestellt nach den Staatshaushaltsetats).

Es wendeten auf / für	das Deutsche Reich nach dem Etat für 1906		Preußen nach dem Etat für 1908		Bayern nach dem Jahresvoranschlag des ord. Budgets 1908/09		Sachsen nach dem Etat für 1908/09		Württemberg nach dem Etat für 1903	Baden nach dem Etat für die Budgetperiode 1906/07
	dauernde Ausgaben	einmalige Ausgaben	dauernde Ausgaben	einmalige und außerordentliche Ausgaben	—	davon spez. für moderne Gemälde u. Skulpturen	dauernde Ausgaben	künftig wegfallende Ausgaben		
I. Kunstunterricht										
1. Akademien . . .	—	—	1048088[1])	—	182 402[1])	—	211115[2])	60 000	151 380[1])	103 600
2. Kunst- und Kunstgewerbeschulen .	—	—	224761[2])	121 000	251 544	—	587298	25 800	81 000	—
II. Museumswesen.										
1. Konservatorien d. vaterländ. Kunstdenkmäler[2]) . .	—	—	—	—	177 784	—	43000	—	36 315	—
2. Museen (Verwaltung, Erhaltung, Bauten. Erwerbungen)	130 000[2])	—	2621 824[3])	—	372 563[2])	—	620866[1])	—	—	11 621
3. Spezialankaufsfonds für Kunstwerke	—	100 000	350000	60 000[4])	100 000	90 000	s. Anm. 3	—	s. Anm. 1	—

III. Kunstzwecke im allgemeinen.										
1. Beiträge an Privatvereine [1]) . .	10 000	—	—	—	5 000 [1])	—	4 000	—	19 975	—
2. Beiträge, speziell für Ausstellungszwecke	20 000	—	—	—	8 600	—	10 000	—	—	3 500
3. Stipendien, Preise, Pensionen [1]) . .	—	—	504 230 (3. u. 4.)	—	47 709 [1])	—	s. Anm. 2	—	—	9 500
4. Kunstzwecke im allgemeinen . .	422 900 [1])	—		1 289 370	60 000	—	72 000 [3])	35 000 [3])	—	Anm. 1
Summe	582 900	100 000	4 748 903	1 470 370	1 205 602	—	1 548 279	120 800	288 670	128 221
	682 900		6 219 273		1 205 602		1 669 079			

Anmerkungen.

[1]) Für Zwecke der bildenden Künste und der Wissenschaften.

[2]) Ausschließlich für alte Kunst.

[1]) Für Burgrenovierungen . 225 000 Mk.
Für Altertumsforschungen und ähnliches. . . . . 191 500 „

[2]) Ausschließlich für alte Kunst.

[1]) Zugleich für die mit der Berliner Kunsthochschule verbundenen Anstalten ohne Unterrichtszwecke oder für Musikunterricht.

[2]) Dazu die Unterrichtskurse am Kunstgewerbemuseum Berlin sub III, 3 der Tabelle.

[3]) Davon für Vermehrung und Erhaltung der Sammlungen

Kunstmuseen zu Berlin . . .	441 954,25 Mk.
Kunstgewerbemuseum z. Berlin	102 000,— „
Verschiedene Provinzmuseen .	17 400,— „
	561 354,25 Mk.

[4]) Für Ankauf ostasiatischer Kunstwerke.

[1]) Im Etat sind dazugestellt die Posten sub III, 1 und III, 3 der Tabelle.

[2]) Davon

	insgesamt	davon Ankaufsfonds
a) Gemäldegalerien . . .	121 008	— Mk.
für Ankauf alter Bilder	—	30 000 „
„ „ „ Vasen	—	2 000 „
b) Graphische Sammlung	52 850	20 000 „
c) Nationalmuseum . . .	160 454	12 000 „
d) Germanisches Museum	38 756	—

[1]) Für die Sammlungen des k. Hausfideikommisses; davon für Ankäufe 140 000 Mk.

[2]) Von dem Posten sub I, 1 der Tabelle sind 11 000 Mk. für den akad. Fonds für Reisestipendien, Unterstützungen und Preise bestimmt.

[3]) Von dem Etat für Kunstzwecke im allgemeinen sind 20 000 Mk. für Ankauf von Bildhauerarbeiten, 60 000 Mk. für die Vermögensmasse zur Herstellung monumentaler Kunstwerke der Malerei und Bildnerei bestimmt.

[1]) Ankäufe erfolgen aus dem Etat für die Konservatorien, der auch für die zugehörigen Sammlungen bestimmt ist; außerdem sind für die Sammlungen der Akademie 34 557 Mk. aus deren Etat vorgesehen.

[1]) Im außerordentlichen Etat sind 25 000 Mk. für Zuschüsse und für Publikationen eingestellt.

Tabelle XII b
Aufwand deutscher Städte für Zwecke der bildenden Künste

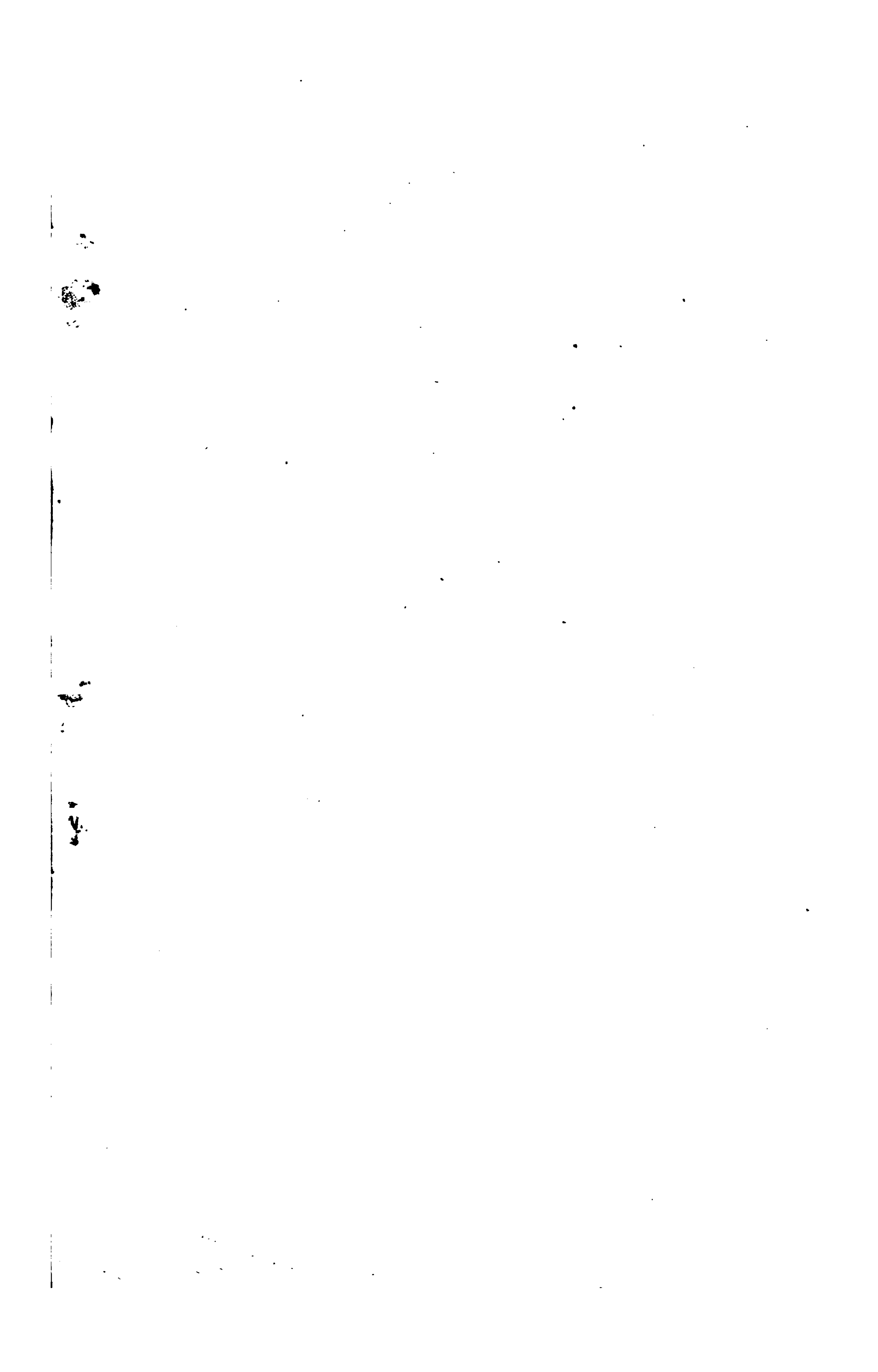
Stadtgemeinde (und Jahr des Haushaltplanes)	Städtische Aufwendungen für Kunstzwecke und städtische Fonds		Stiftungen			Gesamtbetrag d. jährl. zur Verfügung stehenden Summe	Bemerkungen
	Gesamtsumme	Verwendung der Beträge im einzelnen	Vermögensmasse, soweit für Kunstzwecke zu verwenden	Jährl. verfügbarer Betrag ca.	Nähere Bezeichnung der Stiftung		
Berlin Rechnungsjahr 1909	100000.—	Ausstattung der Stadt mit Werken der monumentalen Kunst (Ankauf kunstgewerblicher Gegenstände nicht ausgeschlossen).	—	—	—	100000.—	—
Hannover Rechnungsjahr 1909/10	100628.57	An Vereine mit künstl. Zwecken 5 250.— Mk. Allgemeine Kunstpflege 30 000.— „ Ankauf einer Sammlung 20 000.— „ Ankäufe (aus dem Posten für Kunst und Wissenschaft) 45 378.57 Mk.	—	—	—	100628.57	—
Frankfurt a. M. Rechnungsjahr 1909	ca. 246800.—	An Vereine mit künstl. Zwecken u. dgl. 46 100.— Mk. Erweiterung und Erhaltung der städtischen Sammlungen 155 750.— Mk. Förderung der Malerei, Plastik und Ähnliches 32 000.— Mk. Zinsen des städtischen Kunstfonds 7 700.— Mk. Ertrag des Fonds zur Förderung von Gewerbe, Kunst und Wissenschaft 5 250.— Mk.	1 600 000.—	56 000	Die Erträgnisse dieser Stiftung sind zum Ankauf von Werken lebender Meister bestimmt.	302 800.—	Es bestehen zwei städtische Fonds: a) 222 210 Mk.; die Zinsen sind zur Anschaffung und öffentlichen Aufstellung von Werken der Bildhauerkunst zu verwenden. b) 150 000 Mk.; Fonds zu verwenden. zur Förderung von Gewerbe, Kunst und Wissenschaft.

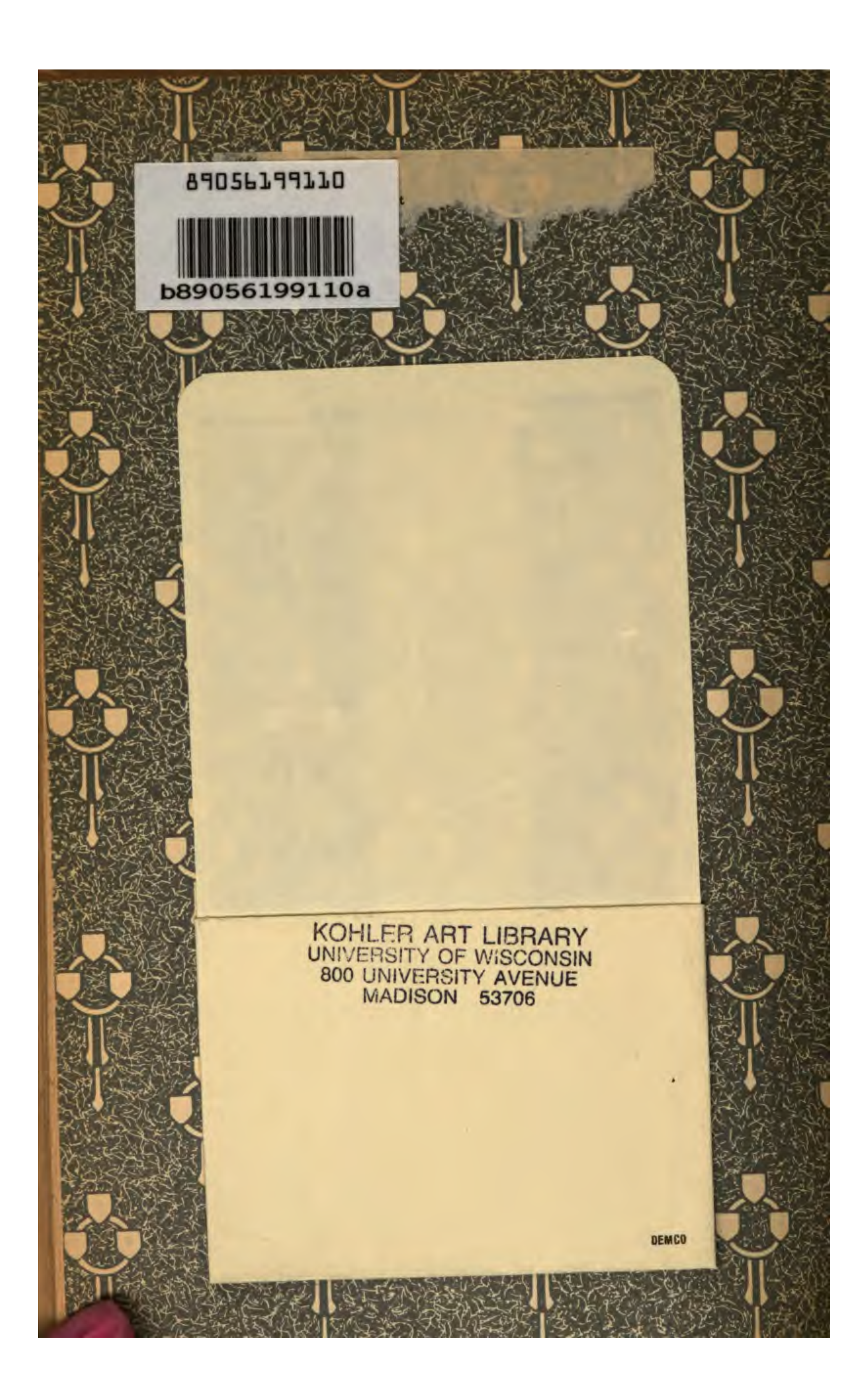
Charlottenburg Rechnungsjahr 1903/04	300.—	Erhaltung von öffentlichen Denkmälern.	—	—	—	300.—	—
Düsseldorf Rechnungsjahr 1902	13000.—	6000 Mk. Zuschuß an den städtischen Gemäldegalerieverein. 7000 Mk. zur Förderung kunstgewerblicher Bestrebungen.	—	—	—	13000.—	—
München Rechnungsjahr 1909	31800.—	Zum städtischen Kunstfonds 25000.— Mk. An Vereine mit künstl. Zwecken 6800.— Mk.	1209609.44	77768	Stiftungen für: Gründung einer städtischen Gemäldegalerie 100000.— Mk. Verschönerung der Stadt 800181.43 Mk. Künstlerunterstützung 6738.05 „ Volksbildungszwecke 95756.63 Mk. Förderung der Künste im allg. 206933.— Mk.	109568.—	Es besteht ein Fonds zur Anschaffung von Werken der bildenden Künste, der am Ende des Rechnungsjahrs 1907 einen Bestand von 78272 Mk. aufwies.
Nürnberg Rechnungsjahr 1909	ca. 26000.—	Zum Fonds für Ausschmückung der Stadt mit Kunstwerken a) Städtischer Zuschuß 11000.— Mk b) Überschüsse aus dem Ertrag der Anschlagsäulen ca. 5000.— Mk. c) Sonstige Zuwendungen (Höhe unbestimmt). Für Anschaffung von Kunstwerken und ähnliches 10000.— Mk.	10000.—	350	Stiftung für das Germanische Museum.	ca. 26350.—	Es bestehen zwei Fonds für Ausschmückung der Stadt mit Werken der bildenden Kunst und für Erwerbung von Kunstwerken für die städtische Galerie, öffentliche Gebäude u. a.; es wurden daraus verausgabt 1907 33580.38 Mk. 1908 31145.38 „

Stadtgemeinde (und Jahr des Haushaltplanes)	Städtische Aufwendungen für Kunstzwecke und städtische Fonds		Stiftungen			Gesamtbetrag d. jährl. zur Verfügung stehenden Summe	Bemerkungen
	Gesamtsumme	Verwendung der Beträge im einzelnen	Vermögensmasse, soweit für Kunstzwecke zu verwenden	Jährl. verfügbarer Betrag ca.	Nähere Bezeichnung der Stiftung		
Dresden Rechnungsjahr 1908	28555.—	An Vereine mit künstl. Zwecken 950.— Mk. Erhaltung von Denkmälern 2090.— Mk. Für das städtische Archiv und städtische Museum 25515.— Mk. (davon 2000 Mk. für Gemäldeankäufe).	?	—	—	28555.—	—
Leipzig Rechnungsjahr 1909	165326.02	An Vereine mit künstl. Zwecken 1950.— Mk. Für Denkmäler 10000.— „ Für Museen 153376.02 „ (davon 60000 Mk. für Anschaffungen).	?	—	—	165326.02	—
Stuttgart Rechnungsjahr 1906	14195.—	An Vereine mit künstl. Zwecken 1700.— Mk. Zum Fonds für künstl. Ausschmükkung öffentl. Plätze 10000.— Mk. Für Denkmäler 2495.— „	—	—	—	14195.—	—
Karlsruhe Rechnungsjahr 1903/04	2500.—	Ankauf von Kunstwerken.	—	—	—	2500.—	—

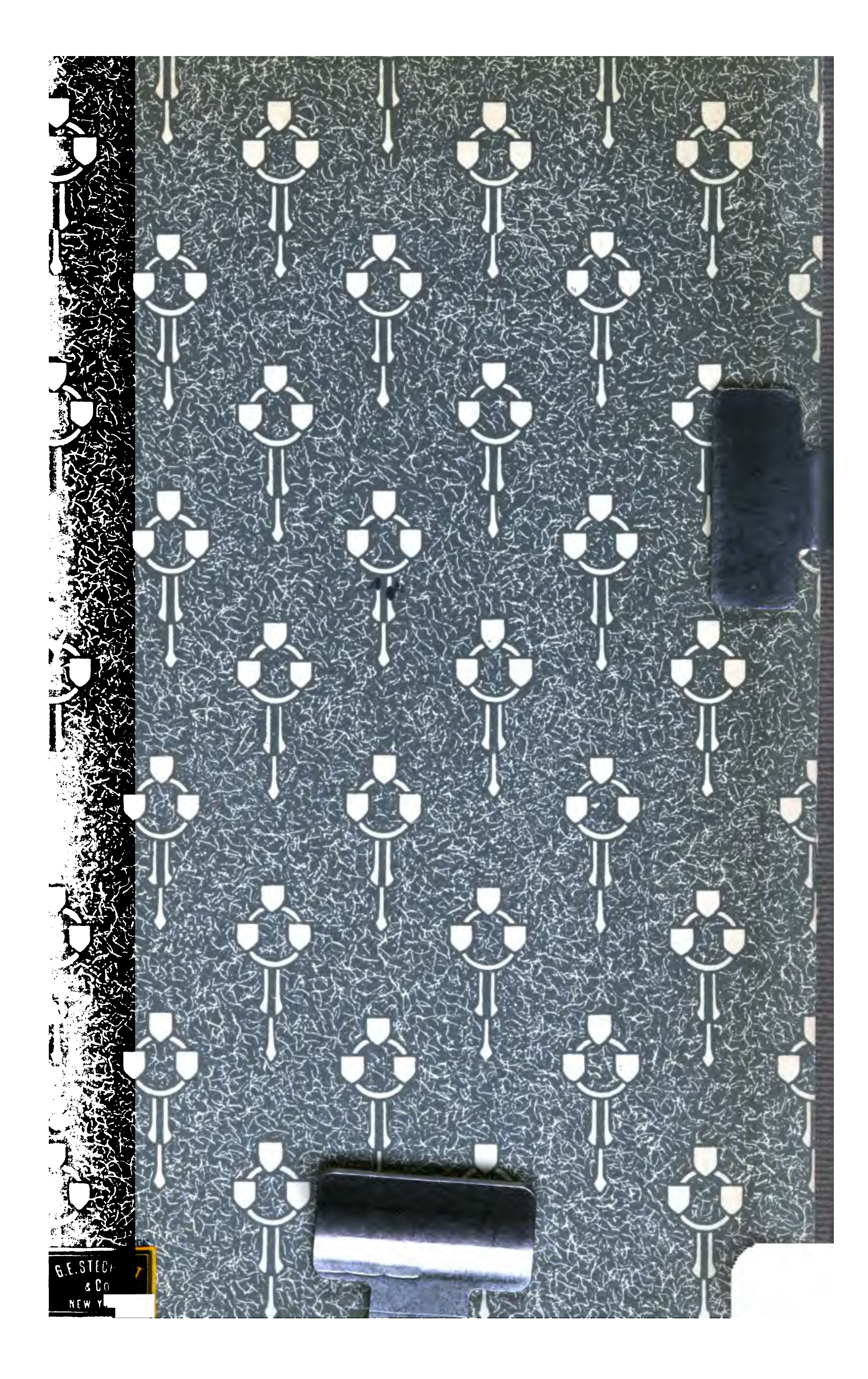
Mannheim Rechnungsjahr 1907	17 860.—	Für Pflege der bildenden Künste 16 250.— Mk. Für Erhaltung monumentaler Brunnen und Denkmäler 1 610.— Mk.	—	—	—	17 860.—	—
Wien Rechnungsjahr 1909	88 536.85	Dotation für das historische Museum 12 000.— Kr. Erwerbung von Kunstwerken für das neu zu erbauende städtische Museum 15 000.— Kr. Für sonstige Kunstzwecke: bleibend bewilligte Beträge 2 951.— Kr. von Fall zu Fall bewilligte Beiträge 12 000.— Kr. Erhaltung von Denkmälern 7 210.— „ Errichtung von „ 55 000.— „	—	—	—	88 536.85	—

Druck der
Union Deutsche Verlagsgesellschaft
in Stuttgart





89056199110
b89056199110a
KOHLER ART LIBRARY
UNIVERSITY OF WISCONSIN
800 UNIVERSITY AVENUE
MADISON 53706
DEMCO


G.E.STEC
& Co
NEW Y